

СПЕКТАКЛИ СВОБОДЫ

Перформативные практики позднесоветского андеграунда

М. Липовецкий

Колумбийский университет
Нью-Йорк, США

Аннотация: В статье рассматриваются истоки и история перформатизма в российской культуре, начиная с широкого понимания феномена как театрализации повседневной жизни и исторических сдвигов, выражающихся в разрыве между стилем жизни, эстетическими пристрастиями и культурными нормами большинства и спектаклями инакости. В центре исследования находится анализ форм театрализованного жизнетворчества в 1960–80-х годах. Опираясь на работы Н. Евреинова, разработавшего впервые в русской культуре принципы театрализации собственной жизни — трансгрессивность, эксцесс и эстетические (или просто непрагматические) мотивировки, — автор исследует перформативный поворот в советском искусстве. Проведено различие между перформансами, хеппенингами и перформативными практиками. В перформансе происходит переосмысление отношений ритуала (сакрального) и искусства (эстетического) благодаря моделированию лиминальной ситуации как процесса разрушения устойчивых бинарных оппозиций. Для хеппенингов характерно демонстративное переживание свободы — «спектакль свободы» порождает эффект шокирующей трансгрессии. Особое значение придается групповым и индивидуальным перформативным практикам. Культивируемый в среде позднесоветских неконформистов перформативный стиль театрализованной отверженности воплощал определенный рисунок инакости («Митьки»). Индивидуальные перформативные проекты исследованы на примере Д. А. Пригова и Вен. Ерофеева. Объектом индивидуальных перформативных практик становилась дистанция, отделяющая автора от его имиджа. Отмечается, что особое значение для современников имела характеристика жизнетворческих проектов как воплощения «свободы со всеми опасностями». Делается вывод о парадоксальности этой свободы, которая состоит не в самовыражении, как в романтизме или модернизме, а в перформансе себя как другого, который в силу иллокутивной силы перформанса вытесняет «я» образом «другого». Трансгрессивность и избыточность этих перформансов предполагают радикальный отказ от какой бы то ни было устойчивой идентичности, ускользание от всякой определяющей рамки, выявление относительности каждой из них.

Ключевые слова: театр Николая Евреинова, театрализация жизни, перформатизм, перформанс, хеппенинг, трансгрессия, эксцесс, жизнетворческий проект, советский андеграунд.

Для цитирования: Липовецкий М. Спектакли свободы. Перформативные практики позднесоветского андеграунда // Koinon. 2021. Т. 2. № 2. С. 106–141. DOI: 10.15826/koinon.2021.02.2.018

SPECTACLES OF FREEDOM. Performative Practices of the Late Soviet Underground

M. Lipovetsky

University of Columbia
New York, USA

Abstract: The article considers the origins and history of performizm in Russian culture. The author broadly understands this phenomenon as the theatricalization of everydayness and historical shifts, expressed in the gap between the lifestyle, aesthetic preferences and cultural norms of the majority, and the performances of otherness. The study centers on the analysis of the forms of creative theatrical productions in the 1960s–80s. By drawing on the works of N. Evreinov, who was the first in Russian culture to develop the principles of the theatricalization of his own life — transgressiveness, outrage, and aesthetic (or simply non-pragmatic) motivations —, the author explores the performative turn in Soviet art and makes a distinction between performances, happenings and performative practices. In the performance, there takes place a rethinking of the relationship between ritual (the sacred) and art (the aesthetic) owing to the modelling of the liminal situation as a process of destruction of sustainable binary oppositions. A demonstrative experience of freedom is characteristic of happenings — the spectacle of freedom generates the effect of a shocking transgression. The author attaches particular importance to the group and individual performative practices. The performance style of theatrical rejection, cultivated among the nonconformists of the late Soviet period, embodied a specific pattern of otherness (The Mitki). The author investigates individual performative projects taking D. A. Prigov and Ven. Erofeev productions as an example. The distance separating the author from his image became the object of original performative practices. The author also emphasizes that contemporaries attributed particular importance to the feature of life-creating projects as the embodiment of freedom with all the dangers. The paper concludes that this freedom is paradoxical. It does not reside in self-expression, as in romanticism or modernism, but in the performance of oneself as another, who, due to the illocutive power of performance, replaces the self with the image of the other. The transgressiveness and redundancy of these performances imply a radical rejection of any stable identity, escaping from

any frame, and revealing the relativity of each of them. The article considers the origins and history of performism in Russian culture, beginning with a broad understanding of the phenomenon as the theatricalization of everydayness and historical shifts, expressed in the gap between the lifestyle, aesthetic preferences and cultural norms of the majority and the performances of otherness. The study centers on the analysis of the forms of creative theatrical productions in the 1960s–80s. Drawing on the works of N. Evreinov, who was the first in Russian culture to develop the principles of theatricalization of his own life — transgressiveness, outrage, and aesthetic (or simply non-pragmatic) motivations, the author explores the performative turn in Soviet art and makes a distinction between performances, happenings and performative practices. In the performance, there takes place a rethinking of the relationship between ritual (the sacred) and art (the aesthetic) owing to the modeling of the liminal situation as a process of destruction of sustainable binary oppositions. Happenings are characterized by a demonstrative experience of freedom is characteristic of happenings — the spectacle of freedom generates the effect of a shocking transgression. The author attaches particular importance to group and individual performative practices. The performance style of theatrical rejection, cultivated among the nonconformists of the late Soviet period, embodied a certain pattern of otherness (The Mitki). The author investigates individual performative projects taking D.A. Prigov and Ven. Erofeev's productions as an example. The object of individual performative practices was the distance separating the author from his image. The author also emphasizes that contemporaries attributed particular importance to such a characteristic of life-creating projects as the embodiment of «freedom with all the dangers». The paper reaches the conclusion that this freedom is paradoxical, and does not reside in self-expression, as in romanticism or modernism, but in the performance of oneself as another, who, due to the illocutive power of performance, replaces the self with the image of the other. The transgressiveness and redundancy of these performances implies a radical rejection of any stable identity, escaping from any frame, and revealing the relativity of each of them.

Keywords: Nikolai Evreinov's theater, theatricalization of life, performatism, performance, happening, transgression, outrage, life-creating project, Soviet underground.

For citation: Lipovetsky, M. (2021), "Spectacles of Freedom. Performative Practices of the Late Soviet Underground", *Koinon*, vol. 2, no. 2, pp. 106–141 (in Russian). DOI: 10.15826/koinon.2021.02.2.018

Трудно сказать, когда именно перформативность, театрализация жизни и экспериментальное жизнетворчество входят в художественную культуру России. Ю. М. Лотман связывал повышенную театрализованность дворянского быта в конце XVIII — первой половине XIX века с процессом европеизации: «Образ европейской жизни удваивался в ритуализованной игре в европейскую жизнь. Каждодневное поведение становилось знаками каждодневого

поведения. Степень семиотизации, сознательного, субъективного восприятия быта как знака резко возросла. Бытовая жизнь приобретала черты театра» [Лотман 1992, с. 250]. Эту идею можно интерпретировать более широко, увидев в театрализации повседневной жизни, перформатизме, становящемся устойчивой характеристикой культуры, проявление исторических сдвигов, выражающихся в разрыве между стилем жизни, эстетическими пристрастиями и культурными нормами большинства («культурной гегемонией») и *спектаклями инакости*, эпатажно предъявляемыми меньшинством в качестве новых норм (каковыми они иногда и становятся). С этой точки зрения особой формой театрализации становится и подчеркнутый антиэстетизм разночинцев 1860–70-х годов, и «декадентство» начала века, и авангардные перформансы и эскапады 1910–20-х годов, и «стиляги» 1950–60-х годов. Несомненно, важное место принадлежит в этом ряду и перформативным практикам, сформировавшимся в андеграундной культуре.

Наибольшей интенсивности жизнетворчество достигает в эпоху модернизма и авангарда, начинаясь в 1890-х годах и продолжаясь вплоть до 1930-х. В жизнетворчестве русского модернизма и авангарда, как показывает Шамма Шахадат, автор книги «Искусство жизни», доминируют «две модели означивания и семиотизации тела — практика театра и практика ритуала. Но и театр, и ритуал выступают при этом в их переносном значении: художник своей жизни их инсценирует, как бы делает вид, что он играет спектакль или участвует в ритуальном действии. В этих инсценировках (представляющих собой инсценировки инсценировок) реализуется категория “как будто бы”» [Шахадат 2017, с. 11]. Разница между этими моделями состоит, прежде всего, в различной дистанции между «я» и перформансом: «Художники, ориентированные на театральную модель, выстраивают историю своей жизни по законам спектакля и, демонстративно выставляя себя напоказ, культивируют дистанцию между собственным Я и выбранной ролью» [Там же, с. 12]. Теургическая же модель «направлена не на то, чтобы подчеркнуть разрыв между Я и ролью, а на то, чтобы его снять или замаскировать, отменить или сделать незаметным» [Там же].

Комментируя Остина, Эрика Фишер-Лихте пишет, что любой перформативный акт «представляет собой (речевые) действия, являющиеся автореферентными и формирующие действительность» [Фишер-Лихте 2015, с. 43]. Эта характеристика в равной мере приложима и к театральным, и к ритуальным типам жизнетворчества. Однако «действительность», формируемая этими перформативными актами, в первую очередь предполагает эстетическое восприятие — т. е. возникающие феномены (поведенческие, событийные, ситуационные) не только встраиваются в уже существующие и узнаваемые культурные контексты, но и создают собственные контексты, собственные языки. Именно это отличает эстетические феномены от любых других. По формулировке

Лотмана из статьи «Текст и полиглотизм культуры», «...автор создает уникальный текст, т. е. текст на еще не известном языке, а аудитория, для того чтобы принять текст, должна овладеть новым языком, созданным *ad hoc*» [Лотман 1992, с. 145].

Таким новым языком при теургическом жизнетворчестве становится новая сакральность — как в арт-ритуалах символиста Вяч. Иванова или в сексуальных экспериментах Зинаиды Гиппиус¹. Ритуальная тенденция, первоначально воплощенная символистами, в советской культуре перерастает в систему перформансов, связанных с официальной культурой (парады, похороны, открытые суды, съезды, приемы в пионеры, комсомол и партию и т. п.), порождая в позднесоветский период систему пародийных, «стебных» ритуалов², которые также войдут в эстетику андеграунда (соц-арт и концептуализм, Митьки).

А какого рода языки и контексты создает открытая театрализация собственной жизни? По-видимому, наиболее отчетливо на этот вопрос отвечал Н. Н. Евреинов (1879–1953), теоретик и практик модернистского театра, создавший, возможно, первую теорию перформативности. Если отбросить ее эссенциализм (врожденный «инстинкт театральности»), то на первый план выдвигается своеобразно преломленная философия Ницше, в свете которой театрализация жизни понимается как метод перформативного воплощения, в первую очередь индивидуальной свободы, и лишь во вторую — эстетизма: «Это самостоятельное, индивидуальное, абсолютно произвольное творчество новой действительности из извне данной, — творчество, к которому неприложимо никакое иное определение, кроме “театрального”» [Евреинов 2002, с. 118]³... Иначе говоря, театрализация жизни порождает индивидуальный контекст свободной действительности. Эстетическая привлекательность этой действительности является лишь проявлением воплощенной в ней свободы личности. По логике Евреинова, театрализация жизни связана не только с имитацией существующих форм искусства, но и с методичной *трансгрессией* существующих норм (поведенческих, социальных, культурных, моральных)⁴,

¹ См. о них в кн.: [Эткинд 2019, с. 160–165, 172–181; Matich 2005].

² См. об этом: [Yurchak 2006, p. 238–280].

³ Связь с философией Ницше, а также с эстетикой О. Уайльда обсуждается во вступительной статье к этому изданию. См.: [Максимов 2002].

⁴ «Ведь вообще переступив положенные чем-то или кем-то границы, мы тем самым извлекаем из нашего дерзания ту пользу, что вступаем в новый мир, становимся на новую почву, нашу, свою, свою собственнейшую!.. Здесь уже нет норм, положенных как палки в колеса нашей фантазии! Здесь уже нет удержу, нет запрета, нет “недозволенного”! Здесь царство нашего “преображающего я”, узника минуту тому назад и “без пяти минут Бога” сейчас, властного обращать самое “ничто” во “все”, и во “все” превосходнейшее, потому что это *мое* “все”, с *моими* облюбованно выдуманнами для себя законами, с *моими* границами, *моим* духом, *моим* Логосом! “Воля к театру” и “воля к преступлению”! — Неужели здесь нет места знаку равенства?!» [Евреинов 2002, с. 128].

а также с *эксцессом*, избыточностью, демонстративным перепроизводством этих форм⁵. В сочетании с универсализмом его представлений о театрализации жизни (которая у Евреинова включает в себя и сексуальность, и насилие), такое понимание театральности делает этого крайне нестрогого теоретика пионером перформативного поворота в культуре. По мнению Игоря Чубарова, перформатизм Евреинова предвосхищает философию становления Жюль Делёза: «Чтобы добраться до смысла человеческого существования, необходимо изначально, пользуясь феноменологическим языком, исключить натуральное его. Смысл этот, по Евреинову — стать Другим, претерпеть становление Другим, как мы могли бы сказать сегодня словами Жюль Делёза» [Чубаров 2006, с. 283].

Воплощение индивидуальной свободы, трансгрессивность, эксцесс, «становление другим» — все эти характеристики объясняют, почему театрализованное жизнетворчество становится достоянием андеграундной культуры. Даже в 1930-х годах такого рода жизнетворчество культивируется в среде обэриутов⁶ и футуристов — например, А. Крученых в СССР⁷ или Ильи Зданевича в эмиграции⁸. Однако в 1960-х, а особенно в 1970–80-х гг. именно театрализованное жизнетворчество выходит на первый план, порождая целый спектр форм: от специфического дендизма и повседневных хеппинингов до собственно перформансов, перформативных персональных «имиджей» и групповых идентичностей. Причины тому многообразны.

Во-первых, как показал А. Юрчак⁹, в послесталинскую эпоху различные формы перформативного поведения — от стилига до стеба — переживают резкий подъем в активности, становясь симптомами омертвления официального дискурса и опустошения ритуалов власти.

Во-вторых, отталкивание от официальной советской культуры стимулировало интерес к культуре дореволюционного модернизма и авангарда, а вместе с ней и характерных для нее форм жизнетворчества.

В-третьих, в этот период возникает целый ряд новых площадок неофициальной публичности, которые одновременно функционируют как лаборатории новой культуры и место экспериментальной «обкатки» новых моделей поведения и как self-fashioning. Такой площадкой было, например, легендарное ленинградское кафе «Сайгон», ставшее центром неофициальной культуры

⁵ «Изучение явления “театра для себя” неминуемо приводит нас к серьезному и обстоятельному ознакомлению с эксцессами театрализации, так как именно *эксцесс*, в какой бы то ни было области, дает, как излишество, чрезмерность, утрировка, конденсация, исключительно обильный, легко ощутимый и показательный материал для суждения о явлении, *крайнее выражение* которого данный эксцесс представляет» [Евреинов 2002, с. 178].

⁶ См.: [Шахадат 2017, с. 115–130; Иоффе 2006].

⁷ См.: [Ioffe 2012].

⁸ См.: [Ливак, Устинов 2014].

⁹ См.: [Yurchak 2006, p. 36–76].

1970–80-х годов. Как говорит один из завсегдатаев «Сайгона», «“Сайгон” для многих был таким местом, где можно “не быть, но казаться”. Там можно было придумываться кем угодно: поэтессой, капитаном дальнего плавания, мастером спорта, священником, художником-авангардистом, красавицей, агентом КГБ, зубным врачом, солисткой балета, букинистом и антикваром. Можно было при этом быть им в действительности, но это не имело никакого значения. Тотальная театрализация» [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 249]¹⁰. Аналогичными площадками было кафе «Артистическое» в Москве, разнообразные литературные объединения (ЛИТО), существовавшие во всех крупных городах, а также неофициальные «салоны» и семинары, а позднее клубы (Клуб-81, Ленинградский и Свердловский рок-клубы)¹¹.

Наконец, в-четвертых, информация о западном искусстве и его инновациях распространялась в андеграундной среде довольно быстро, и нельзя исключить прямое или косвенное влияние перформативного поворота в европейском и американском искусстве, о котором, в частности, пишет Эрика Фишер-Лихте: «Процесс стирания границ между различными видами искусства, о котором в начале 60-х годов XX века заявили художники, художественные критики, искусствоведы и философы, можно охарактеризовать как “перформативный поворот”. Будь то изобразительное искусство, музыка, литература или театр — все эти виды искусства характерным образом принимают форму *спектакля*. Вместо артефакта художники все чаще создают *события*, в которых участвуют не только они сами, но и реципиенты — слушатели или зрители» [Фишер-Лихте 2015, с. 38].

Следуя этой логике, далее мы будем делать различие между перформансами, хеппенингами и перформативными практиками. Все эти формы эстетизируют (даже если это антиэстетика) поведение художника, усиливая эстетизацию чертами трансгрессии и эксцесса (по Евреинову). И для перформативных практик, и для собственно перформансов характерно создание экспериментальных ситуаций, развитие которых во многом непредсказуемо — с чем и связана эвристическая сила этих форм. Однако перформансы, как доказывает Эрика Фишер-Лихте, отличаются от перформативных практик не только тем, что они ограничены во времени и пространстве. Более важной их характеристикой является целенаправленная дестабилизация бинарных оппозиций, существующих как в дискурсе, так и в культурных/социальных практиках. Деконструируя оппозиции, перформансы достаточно часто моделируют лиминальную ситуацию «и связанный с ней процесс трансформации, переживаемый участниками спектакля» [Фишер-Лихте 2015, с. 296]. Перформативные практики могут и не порождать таких эффектов.

¹⁰ Слова Михаила Петренко.

¹¹ Подробнее см.: [Dropping Out of Socialism 2017].

Перформансы

В мемуарном очерке «Тулупы мы» поэт и литературовед Лев Лосев вспоминает один из самых ранних задокументированных перформансов в послевоенной культуре, осуществленный в 1951 году группой ленинградских студентов-филологов, впоследствии образовавших так называемую «филологическую школу», к которой Лосев также принадлежал:

...совершенно невероятное по газетным масштабам 1951 года событие: футуристическая демонстрация на филологическом факультете Ленинградского государственного Ордена В. И. Ленина университета им. А. А. Жданова. Несколько восемнадцатилетних первокурсников — Эдуард Кондратов (?), Сокольников, Михаил Красильников и Юрий Михайлов, наряженные в сапоги и рубахи навыпуск, 1 декабря 1951 года пришли в университет и, усевшись на пол в кружок в перерыве между лекциями, хлебали квасную тюрю из общей миски деревянными ложками, распевая подходящие к случаю стихи Хлебникова и как бы осуществляя панславянскую хлебниковскую утопию [Лифшиц 1980, с. 141].

В 70-х годах этот перформанс определили бы как образец стеба, который, по А. Юрчаку, непременно включает в себя элементы деконтекстуализации и сверхидентификации (по С. Жижеку) [Юрчак 2020]. Деконтекстуализация и сверхидентификация осуществляются здесь одновременно по отношению к двум контрастным контекстам. По мнению Лосева, этот перформанс — и вообще подобного рода художественные идеи у студентов-первокурсников начала 50-х — были возможны благодаря Маяковскому, который, хоть и в суженном виде, оставлял в советском эстетическом и образовательном каноне лазейку, ведущую к футуризму, а от него ко всему авангарду. Этот был первый контекст, с которым «сверхидентифицировались» юные филологи: «...от Маяковского шли к Хлебникову и Кручёныху, а затем назад уже через Заболоцкого и обэриутов, т. е. приобщаясь к наивысшей иронии и философичности, какая только существовала в русской культуре» [Лифшиц 1980, с. 141].

В то же время у этого перформанса был и другой, более близкий контекст — кампания по «борьбе с космополитизмом» за приоритет России и всего русского во всех областях интеллектуальной деятельности. Эта кампания приобрела особую ожесточенность в 1946–1950 годах, и именно на филфаке Ленинградского госуниверситета. Ей посвящена известная документальная книга П. Дружинина «Идеология и филология»¹². Рецензируя этот двухтомный труд, Е. Добренко писал: «Описанная в книге история травли “безродных космополитов” была историей борьбы с евреями, большинство которых были русифицированы настолько, что давно забыли о своих еврейских корнях. Однако сталинизм, подобно нацизму, “бил не по паспорту”. <...> Это были

¹² См.: [Дружинин 2012].

обрусевшие – *родные* (а отнюдь не безродные) – *космополиты*» [Добренко 2013]. Именно эта парадоксальная фигура «родного космополита» и оказалась центральной в перформансе филологов-первокурсников 1951 года.

«Как бы осуществляя панславянскую хлебниковскую утопию» в перерывах между лекциями, студенты — они же андеграундные поэты — совершали двойную трансгрессию: с одной стороны, приносили запрещенный авангард в стены «идеологического факультета», форпоста советского литературоведения. С другой, они представляли авангард — окруженный в советской культуре эпитетами «антинародный» и «формалистический» — как выражение «истинно национального духа». Более того, перформанс не только утверждал «приоритет России» в области авангардных экспериментов, но и демонстрировал саму «русскость» с явно издевательским эксцессом — «сапоги и рубахи навыпуск... хлебали квасную тюрю из общей миски деревянными ложками». В результате сакрализованные оппозиции между «народностью» официальной культуры и «космополитизмом» авангарда подвергались игровой деконструкции. Перформанс действительно создавал лиминальную ситуацию, которая вызывала шок и недоумение и в то же время раскрывала непредвиденные возможности для вовлеченных в нее акторов¹³.

Этот перформанс во многом уже содержал те черты, что стали определяющими для андеграундного акционизма 1960–80-х годов. Все они в той или иной степени подрывали основополагающие оппозиции советской культуры, притом что внешне были лишены прямого политического содержания. Они были одновременно привязаны к моментальному контексту — часто самим пространством своего осуществления — и в то же время настойчиво и разнообразно воплощали *выход* из этого пространства в некое параллельное, метафизическое, поэтическое, воображаемое состояние. Но при этом, как и перформанс 1951 года, все они как бы специально подрывали оппозицию между квазирелигиозными и сугубо театральными перформансами, сложившуюся в культуре Серебряного века. Практически каждый из этих перформансов мог

¹³ Как пишет Лосев, «...их шельмовали на открытых комсомольских собраниях и в закрытых докладах, наконец Красильникова и Михайлова выгнали из комсомола и из университета <...> По меркам эпохи они отделались легко, и тому были две причины: во-первых, внешне русофильский характер хеппинга (главное, что не жидовские космополиты), во-вторых, они, сами того не подозревая, своей эскападой удружили массе молодых прохвостов, которым требовался трамплин для карьеры — появилось, кого шельмовать, демонстрируя собственную идейность и бдительность, на каком основании подсиживать — не проявившее достаточной бдительности — начальство и т. д. и т. п. Добрый десяток карьер начался в тот декабрьский денек: один напечатал статью в «Комсомолке», приобрел репутацию «боевитого журналиста», а один даже, начав с того, что волочил славянофилов за шиворот в партбюро, дошел в конце концов до службы в ЦК» [Лифшиц 1980, с. 141–142]. В 1953 году, после смерти Сталина, исключенные участники перформанса были восстановлены в университете.

быть прочитан *одновременно* и как квазиритуальное действо, и как веселый спектакль дистанцирования от советской «нормы».

Так, перформансы группы «Коллективные действия» (создана в 1976 году), во главе с Андреем Монастырским, выглядели как обычные поездки компании друзей за город — на прогулку или пикник. У участников КД в 1970-х — начале 80-х не было никаких театральных костюмов. Не перевоплощаясь внешне, по ходу выполнения инструкций, полученных от организаторов, они, тем не менее, нередко претерпевали внутренние трансформации. Участники не столько играли какие-то роли, сколько, погружаясь в предлагаемые обстоятельства, «открывали» в себе другое, новое или иное «я». По определению Монастырского, событийность акций КД разворачивалась «по преимуществу внутри сознания, на границах осознаваемого и возможного быть описанным доступными нам языками описаний» [Монастырский 2009с, с. 85]. Таким образом каждый перформанс превращался в психологический театр — причем у каждого свой.

Поэтому необходимой частью этих акций были последующие обсуждения-семинары¹⁴, во время которых участники рассказывали о своих переживаниях и интерпретациях, тем самым *проявляя* общий смысл разыгранного ими спектакля. Именно во время этих дискуссий вырабатывалась метапозиция, во многом определившая эстетику всего московского концептуализма. Однако метапозиция как переживание (а не артикулированная концепция) является и главной целью большинства перформансов КД, моделирующих выход за пределы системы социальных обстоятельств в некое состояние неопределенности — буквальное воплощение «внеаходимости». Так, описывая акцию «Лозунг» (1977), когда КД повесили в лесу стандартный по форме советский лозунг с текстом Монастырского — *«Я ни на что не жалуюсь и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах»*, — Монастырский подчеркивает связь этого перформанса с политическими демонстрациями диссидентов, в которых он участвовал:

Связь между этими лозунгами — тогда, на Пушкинской [речь идет о несанкционированной демонстрации в защиту арестованных диссидентов Юрия Галанскова, Александра Гинзбурга, Алексея Добровольского и Веры Лашковой в 1967 году], и этим лозунгом «КД» совершенно очевидна, но еще очевиднее и принципиальная разница между ними, заключающаяся в перемене социального историзма на историзм эстетический, «частный». Социум, маркированный формой и красным цветом лозунга «КД», мы использовали как наполнитель, как пластический прием и фоновую энергетику, использовали исключительно в целях построения художественно-экзистенциального пространства, новых рамок эстетической конвенции, внутри

¹⁴ Стенограммы этих обсуждений собраны в многотомных (недавно вышел 11-й том) «Поездках за город» См.: [Коллективные действия 2021].

которых он, социум, находился, а не наоборот, как это было на демонстрации 1967 года, когда мы вместе с нашими лозунгами находились в «художественном» в кавычках пространстве социума как его персонажи [Монастырский 2009а, с. 128].

В перформансах КД, в интерпретации Монастырского, ключевую роль играет так называемое «пустое действие» — когда происходит что-то, не видимое зрителям и участникам. Длительное состояние неопределенности, вызываемое «пустым действием», безусловно имитирует ритуальную лиминальность, оформляя КД как мистический или метафизический опыт. И хотя Андрей Монастырский часто интерпретирует КД в терминах буддистской метафизики [Монастырский 2009b, с. 128], все-таки это *одна из* возможных интерпретаций, ни в коем случае не исчерпывающая весь спектр порождаемых акцией психологических эффектов. Это «мерцание» между эстетикой и ритуалом точно выразил Борис Гройс, представляя КД в известной статье «Московский романтический концептуализм»:

Все их перформансы несколько эфемерны. Они не формируют закона, по которому их надо воспринимать и судить, и отдают себя на произвол зрительского восприятия. Встреча с ними зрителя часто намеренно случайна. Так, художники оставляют под снегом звучащий звонок, оставляют в лесу разрисованную палатку и т. д. <...> Эти приметы присутствия магических сил можно считать фактами искусства, противостоящими фактам действительности, потому что их нельзя объяснить, а можно только истолковать [Гройс 2003].

Вокруг акций КД вырастает целая культура концептуалистских перформансов, балансирующих на грани ритуала и его травестии. Илья Кабаков придает отчетливо ритуальный смысл своим публичным демонстрациям альбомов, которые в то же время открыто обыгрывают различные мифологии искусства. Черты пародийно-серьезного ритуала приобретает «поэзия на карточках», несколько ранее изобретенная Львом Рубинштейном, — особый перформативный жанр, в котором ритм чтения соединяет, казалось бы, вырванные из речи бессвязные фразы, строчки, квазицитаты: процесс преобразования языкового хаоса в подобие гармонии происходит на глазах и нередко с участием аудитории. Экстатическое шаманское камлание имитируют «Азбуки» и другие «оральные жанры» Дмитрия Пригова¹⁵. В 1977 году Римма и Валерий Герловины создают перформанс «Костюмы», в котором они разыгрывают изгнание

¹⁵ В 1981 г. Анатолий Жигалов и Наталья Абалакова организуют в деревне Погорелово первый Костромской фестиваль перформансов, в котором принимают участие художники концептуалистского круга (Андрей Монастырский, Николай Панитков, Елена Елагина, Игорь Макаревич, Свен Гундлах, Виталий Поляков и сам Жигалов). Наиболее подробно документированы перформансы Анатолия Жигалова и группы ТОТАРТ начала 1980-х годов (см.: [ТОТАРТ 2021]). Искусствоведческое описание концептуалистских перформансов см. в статье Екатерины Бобринской: [Bobrinskaja 2011].

Адама и Евы из Эдема в одеждах, изображающих мужское и женское нагие тела (этот перформанс был sequel'ом к более раннему перформансу «Зoo-Номo Sapiens» (1977)¹⁶.



Рис. 1. Римма и Валерий Герловины. Перформанс «Костюмы» (1977).
Фото Виктора Новацкого.

Fig. 1. Rimma Gerlovina and Valery Gerlovin. Performance “Costumes”.
Photo by Viktor Novatsky.

Источник: [Перформанс в России 2014, с. 72–73]

На первый взгляд противоположны минималистским КД многофигурные и многожанровые карнавализованные концерты «Поп-механики» Сергея Курехина, начавшиеся еще в 1984 году и продолжавшиеся вплоть до смерти «Капитана» в 1996-м. Здесь на первый план выдвигалась игровая театрализация всех элементов представления. Планы Курехина носили импровизационный характер, но он при этом требовал от участников зрелища полного подчинения. Как вспоминал Борис Гребенщиков, «Курехин всегда объяснял подробно: “Я делаю вот так — вы падаете, потом вот так, а потом вот так!” И его руками действие связывалось в единый сюжет. Он держал его на себе, все было построено абсолютно точно, и никакого хаоса не происходило. Наверное, где-то в голове или в нервной системе он представлял, как это будет» [Новейшая история 2012]. Другой постоянный участник Поп-механик, хореограф Антон Адасинский, добавляет: «Если он говорил, что музыканты должны лечь на сцену и стрелять из детских пистолетиков или в женских платьях петь “Во саду ли, в огороде”, все так и делали. Потому что понимали: они

¹⁶ См.: [Перформанс в России 2014, с. 72–73].

подчиняются абсолютно искренней и правильной волне» [Новейшая история 2012]. Подчиненные жесткой воле автора-постановщика, перформансы Курехина представляли собой пародийный вариант Gesamtkunstwerk: «...в одной из постановок “Поп-механики” на сцене оказалось сразу 464 человека и 1 козел. Ведь помимо людей в программах “Поп-механики” принимали участие также удавы, обезьянка на велосипеде, лошади, ослы, куры, а также различный подвижной состав — грузовики, старинные автомобили эмки и даже танк — что случилось уже в Швеции...» [Алексеев 2015].

Вместе с тем многие участники и зрители прямо сравнивали Поп-механики с дионисийскими обрядами, напрашивались параллели с карнавалом (ритуалы развенчания/увенчания), а сам Курехин с известной долей иронии говорил о религиозном характере одной из последних (1995) Поп-механик: «Это исследование в области, пограничной между жизнью и смертью, потому что религия, по большому счету, может говорить только об этом...» [Полищук 1995]. Однако и в случае перформансов КД, и в случае «Поп-механики» режиссура перформанса вовлекала не только участников, но и зрителей в лиминальную ситуацию, которая разворачивалась как процесс разрушения прежде устойчивых бинарных оппозиций (философские и экзистенциальные в акциях КД; по преимуществу эстетические у Курехина), вызывая эффект свободы, который, в свою очередь, мог быть как экстатическим, так и крайне дискомфортным. Именно поэтому ритуальность, предполагающая устойчивую систему бинарных оппозиций, могла возникать здесь только как особая, крайне неустойчивая форма *критики* эстетических языков, в свою очередь подрывающих квазирелигиозные дискурсы.

Перформативность была также связана и с репрезентацией автора — особенно преуспели в этом направлении представители московского концептуализма, создавшие значительную галерею «персонажных авторов» от В. Комара и А. Меламида, создавших художников-персонажей Аполлона Зяблева (абстракциониста XVIII века) и Николая Бучумова (ученика Малевича, ушедшего от супрематизма к гиперреализму) до Пригова и Кабакова, а от них до младоконцептуалистов — Свена Гундлаха (введшего в обиход термин «персонажный автор»¹⁷), В. Захарова, В. Скерсиса, Ю. Альберта и К. Звездочетова. Особенно примечателен в этом отношении метод Ильи Кабакова, создавшего целую плеяду персонажных авторов и посвятивших осмыслению этого феномена два теоретических эссе («Художник-персонаж» и «О художнике-персонаже»).

Кабаков подчеркивал: «“Художник-персонаж” не ориентирован на производство “шедевра”. Его главным произведением, предметом его постоянного

¹⁷ Так называлась его статья о Владимире Сорокине, опубликованная в «литературном» выпуске журнала «А/Я» [Гундлах 1985].

внимания становится он сам, вся его деятельность в качестве персонажа, понимаемая им как единое целое, как единый продукт всей его жизни» [Кабаков 2010, с. 613]. Объясняя смысл персонажности, Кабаков подчеркивает внимание к языкам культуры и общества как предмету художественного исследования: «Причина, по которой главный автор пользуется другими авторами, состоит в том, что для него важным является не откровенный, искренний, подлинный язык, а отношение к языку вообще. Язык любого автора выступает в форме вообще какого-то языка. Причем интересно, что эти языки могут быть как социально значимые (язык халтурщика, страстного художника, язык дилетанта-бюрократа), так и языки, которые могут быть придуманы персонально. <...> Все языки — не авторские, а плавающие в каком-то социально-художественном поле...» [Кабаков, Эпштейн 2010, с. 297–298].

Екатерина Бобринская, подробно проанализировавшая «персонажный метод творчества» в неофициальном искусстве, раскрывает его парадоксальность: присвоение наиболее банальных, анонимных и «пустых» форм и языков советской культуры становится в творчестве художников-концептуалистов способом производства индивидуальной субъектности: «Художники-концептуалисты оказываются вовлечены в создание технологий производства “индивидуального” и одновременно демонстрируют иллюзорность и сомнительность всех результатов таких технологий. <...> Персонажный метод творчества оказывается для концептуалистов основной стратегией в производстве и одновременно деконструкции субъективности, индивидуальных и коллективных, своих и чужих языков» [Бобринская 2013, с. 22–23].

По пути более радикальной критики доминирующих представлений об искусстве пошли младоконцептуалисты. Так, группа «Мухомор» создавала комические экранизации великих литературных произведений (1978–1983)¹⁸. Группа «СЗ» (Виктор Скерсис и Вадим Захаров) пародировала в своих перформансах как священные для официальной эстетики традиции «передвижных выставок» («4-я персональная выставка СЗ (Передвижная)») (1984), так и «мусорную эстетику» старших концептуалистов («Заполнение ниш», «Надписи», оба — 1980)¹⁹. А ученики Виталия Комара и Александра Меламида — Геннадий Донской, Михаил Рошаль и Виктор Скерсис, создав группу «Гнездо», специализировались на иронической реализации мистических или ритуальных метафор искусства — что видно даже по названиям их перформансов: «Высживание духа» (1975), «Сеяние» (1976), «Оплодотворение земли» (1976), «Попытка увидеть самого себя в прошлом и будущем» (1977), «Гипнотизирование холста» (1978). Летом 1978 года они провели перформанс «Демонстрация. Искусство в массы». Екатерина Деготь так писала о нем:

¹⁸ См.: [Мухомор 2012, с. 102–106].

¹⁹ См.: [Группа СЗ 2004].

Д[онской]–Р[ошаль]–С[керсис] изготовили классический советский транспарант, но не с текстом, а с фрагментом абстрактной картины (кажется, Пауля Клее), вышли на перекресток улиц Дмитрия Ульянова и Вавилова, прямо к магазину «Академкнига», и направились в сторону Ленинского проспекта. Неприятности у них потом были, но все же акция оказалась, по сути дела, ненаказуемой. А это значит, что была решена главная концептуальная художественная задача — ускользнуть от однозначной интерпретации и поставить все смыслы под вопрос. Просто в СССР от успешности решения этой задачи зависели судьба и свобода. Потому-то вещь так и захватывает [Деготь 2008].

Реализация советского лозунга с помощью запрещенной картины западного авангардиста сегодня воспринимается как ироничный комментарий к авангардной же мечте об разрушении границ между искусством и жизнью. Превращение этого проекта в шествие в духе официальной советской или, наоборот, антисоветской демонстрации — со всеми вытекающими последствиями — ставило вопрос о том, насколько андеграундное искусство может быть свободным от политики, насколько оно независимо, в том числе и от авангардных, и от советских традиций.

Еще дальше пойдет Пригов, который, начиная с 1985 года, будет проводить перформанс, названный им впоследствии «Обращения Дмитрия Алексанчы к гражданам» и за который в ноябре 1986 года (уже при Горбачеве) он будет кратковременно помещен в специальную (т. е. находящуюся под контролем КГБ) психиатрическую больницу. Пригов расклеивает на улицах Москвы и раздает во время своих чтений ленточки бумаги с напечатанным текстом, начинающимся с обращения «Граждане!» и заканчивающимся фамильярно-издевательской подписью: «Дмитрий Алексанчы». Содержание этих обращений было, в основном, аполитичным и сводилось к моралистическим и «экологическим» призывам. Очевидно, что сам выход приговского перформанса, независимо от его содержания, в публичное пространство носил политический характер. Однако в содержательном плане Пригов своим перформансом одновременно атаковал несколько объектов — культуру самиздата и связанную с ней мечту об изменении жизни посредством текстов; политически нагруженную идею искренности как критерия правды, а также концепцию поэта-пророка, ежедневно и ежечасно научающего население «жить не по лжи» и в гармонии с миром. В конечном счете, сам этот перформанс стал жестом радикальной десакрализации как мейнстримных, так и андеграундных представлений о роли искусства и художника в современном обществе²⁰.

²⁰ Подробный анализ этого перформанса см. в моей статье: «“Не поддадимся чувству естественности всего происходящего!” “Новая искренность” в “Обращениях к гражданам” Д. А. Пригова» [Lipovetsky 2019].

Хеппенинги

В отличие от КД и спектаклей Поп-механики другие андеграундные перформансы носили более спонтанный характер и были вписаны в ткань повседневности — как правило, они вносили эксцесс и трансгрессию в бытовые ритуалы (поездка на общественном транспорте, покупка кофе и пирожного в кафе, прогулка по городу и т. п.). Спонтанность таких перформансов усиливает непредсказуемость их эффектов и целенаправленно вовлекает случайных участников, тем самым нередко превращаясь в провокацию.

К этим и подобным перформансам лучше всего подходит термин «хеппенинг», поскольку создаваемые ситуации нарочито размывают границу между искусством и жизнью, в то же время неизменно шокируя зрителей либо трансгрессией, либо эксцессом, либо и тем и другим вместе. В этом смысле ленинградские и московские нонконформисты, часто не зная того, следовали инструкциям одного из отцов-основателей этого жанра Алана Капроу: «You can steer clear of art by mixing up your happening by mixing it with life situations. Make it unsure even to yourself if the happening is life or art. Art has always been different from the world's affairs, now you've got to work hard to keep it all blurry» [Kaprow 2009].

Благодаря книге А. Юрчака, среди западных исследователей стали широко известны хеппенинги некрореалистов (начало 1980-х), сводившиеся к провокационному насилию на улицах и в общественном транспорте, вроде «избиения Зураба» (резинового манекена, украденного из криминологической лаборатории)²¹. Однако сама традиция таких микроперформансов возникает значительно раньше, что отражено, например, в воспоминании одного из участников круга, сформировавшегося в середине 1960-х вокруг кафе на Малой Садовой в Ленинграде:

Жанр хеппенинга тогда еще не был известен отечественному искусству, но мы его активно практиковали в жизни. Например, садимся с Владимиром Эрлем в автобус, проходит какое-то время, и Владимир Эрль начинает прилюдно, на весь автобус, меня стыдить: «Почему ты, Коля, не заплатил за билет? Коля, что о тебе подумают? Коля, тебя учили в школе!» Автобус весь поворачивался к нам: в этом, собственно, и заключалась интрига (Н. Николаев) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 45].

Источником комизма здесь становится сверхидентификация с советской дидактической риторикой, в то же время обнажающая явную трансгрессию: (возможно) бесплатный проезд в автобусе. Также на сверхидентификации основан следующий перформанс:

Рассказывают, как [Константин] Кузьминский, выйдя из кафе на Невский, увидел Александра Кушнера и, словно бы сняв шляпу с головы, сказал: «Здравствуйте,

²¹ См.: [Yurchak 2006, p. 243–246].

Александр Сергеевич». Кушнер холодно ответил: «Меня зовут Александр Семёнович». Костя тут же сделал шагок вправо и, чуть кланяясь, повторил: «Здравствуйте, Александр Сергеевич». Сердясь, но сдерживая себя, Саша повторил: «Александр Семёнович». И т. д., и т. д. Тон Кушнера становился все более напряженным, а тон Кузьминского — более почтительным. В конце концов Кушнер перешел на другую сторону Невского (Алла Минченко) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 237].

Преувеличенная почтительность перерастает здесь в трансгрессию: многократно называя Кушнера по имени-отчеству Пушкина, Кузьминский сверхидентифицируется с поклонниками поэта и даже с самим поэтом, не лишенным амбиции быть «Пушкиным сегодня», тем самым превращая банальное приветствие в форму *критики* демонстративного «классицизма» Кушнера и его собственного культа Пушкина.

Чистая трансгрессия, возведенная в эстетический жест, доминирует в следующем хеппенинге:

Гена [Волосов] был марсианин и к тому же юродивый. В нем жил незатишающий вихрь. Когда он входил в «Сайгон», начинался ветер. Вот характерная сцена. Идет какая-нибудь тетка в шубке к столику, держит в руках чашечку кофе, пирожное, а Гена совершенно спокойно, величественно, царственным жестом протягивает руку, берет пирожное, кладет целиком себе в рот. Она ошарашенно глядит на него и ничего не может сказать. Он ей говорит: «Что смотришь? Кричи. Но если ты закричишь, я тебя Аллахом прокляну!» — и страшно поднимает вверх палец (Дубровский) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 319].

В чем смысл этих хеппенингов? Лиминальная ситуация (зона неопределенности) с предполагаемым состоянием свободы создается здесь благодаря размыванию границы между искусством и реальностью, между «нарочно» и «на самом деле». При чем в таких случаях именно демонстративное переживание свободы — т. е. *спектакль свободы* — порождает эффект шокирующей трансгрессии. Показателен в этом отношении спонтанный хеппенинг, описанный Львом Лосевым:

С Виноградовым и Ерёминым мы шли под вечер по Невскому. Толпа была тороплива по случаю мороза. Я сказал: «Хотелось бы прилечь». — «Хорошо бы», — сказали спутники и стали укладываться. Мы легли навзничь на тротуар у входа в здание масонской ложи, где позднее разместилась редакция журнала «Нева». Как всегда, прохожие не знали, как реагировать. Некоторые почтительно останавливались и спрашивали, в чем дело. Мы дружелюбно отвечали, что прилегти отдохнуть. От этого простого ответа на стандартных лицах вдруг возникало отражение мучительной работы мысли, словно бы невыносимой для рядового советского прохожего; и люди торопились уйти. Мы смотрели на звезды, обычно не замечаемые над Невским, и говорили что-то приличествующее разглядыванию звезд — о Кантовом моральном императиве и, модная в ту пору тема, о Федоре Михайловиче на весах Кантовых антиномий. Два лица, рябое голое и обожженное

бородатое, склонились над нами — поэтов Дудина и Орлова. Мы пожелали им доброго вечера. Поэты почему-то испугались и ушли [Лифшиц 1980, с. 143–144].

Лежащие на зимнем тротуаре Невского проспекта молодые люди представляют собой безусловную аномалию. Однако то, что они лежат не потому, что пьяны или больны, а просто так, потому что решили отдохнуть, делает это аномалию «нарочной» — т. е. трансгрессивной, что естественно вызывает ужас у осторожных прохожих. Вместе с тем сами участники перформанса маркируют «метафизичность» переживаемого/разыгрываемого ими состояния разговорами о возвышенном, о Канте и Достоевском.

В отличие от сложнопостроенных перформансов, андеграундные хеппенинги, как правило, могли повторяться (или в принципе были повторимы), поскольку их главный эффект был связан с реакциями «непосвященных» зрителей. Несмотря на кажущуюся спонтанность, в большинстве случаев они представляли собой буквальную или, чаще, дискурсивную (неконкретную) цитату, внедренную в гущу повседневности. Так «транспортный» хеппенинг Эрля явно отсылал к советской детской литературе, диалог Кузьминского с Кушнером — к «анекдотам» Хармса о Пушкине, акция Волосова — к «Мастеру и Маргарите», а возлежащие на зимнем тротуаре поэты филологической школы таким образом перформативно «цитировали» слова Канта о звездном небе и нравственном законе.

Разумеется, примеров может быть и больше, но общей чертой хеппенингов было разыгрывание конфликтных отношений между литературой и «жизнью». Литература (или вообще искусство), перформативно вторгаясь в жизнь, с одной стороны явственно подрывает конвенции повседневности, создавая моментальный, но сильный эффект острашения. С другой стороны, демонстративный разрыв между материализованной цитатой и повседневными контекстами бросает иронический свет и на освященные культурой категории и состояния, выявляя их скрытый комизм и тем самым релятивизируя их истинность.

Групповые и индивидуальные перформативные практики

И перформансы, и хеппенинги нуждаются в определенных пространственно-временных рамках, имея начало и конец, нередко (не всегда) разворачиваясь в сюжет с завязкой, кульминацией и развязкой. Их можно рассматривать как концентрированное выражение менее организованных перформативных практик, лишенных четких границ и сюжетности, но сохраняющих все важнейшие черты перформативов — создание имиджей, трансгрессивность, эксцесс и подрыв бинарных оппозиций.

Самым распространенным типом таких практик был своеобразный *дендизм*. По словам Ольги Вайнштейн, «по сути, денди — идеальный адепт

жизнетворчества: и автор, и персонаж в одном лице, воплощенная романтическая идея всевластия личной воли. <...> Денди отказались от внешнего шика или, вернее, придумали новые законы вкуса, которые поначалу воспринимались как эзотерический кодекс для посвященных» [Вайнштейн 2005].

Самыми известными денди послевоенной и особенно послесталинской культуры были, конечно, стилиги — с театрализованной гротескностью воспроизводившие западную моду в своей одежде (купленной на черном рынке или самодельной) и эстетических вкусах — прежде всего, связанных с музыкой и танцами (джаз, свинг, рок-н-ролл). Подвергаемые осмеянию и нешуточным преследованиям со стороны властей, стилиги стали символом советской контркультуры, основанной на эстетическом, а не на идеологическом отталкивании от советского²². Однако нельзя не заметить, что их «эзотерический кодекс для посвященных» строился не на индивидуальных моделях, а на стандартах западной моды (хотя и трансформированных). Кроме того, этот тип контркультуры предполагал довольно высокий уровень материального достатка, что объясняет, почему наиболее яркие представители «стиля» принадлежали к кругам советской элиты.

Напротив, дендизм эстетического андеграунда подчеркивал бедность, маргинальность, отверженность в сочетании с ярко индивидуальным внешним обликом. И то и другое носило театрализованный характер, будучи одновременно трансгрессивным и избыточным. Особенно это было характерно для ленинградской богемы 1960–70-х годов, но не только для нее, конечно:

Одной из самых колоритных фигур «Сайгона» был художник-нонконформист Борис Кошелухов. Он носил потрепанную шляпу с широченными полями, глядя на которую многие, не стовариваясь, высказывали предположение, что художник нашел ее на помойке. Во всяком случае, в советских магазинах подобные головные уборы не продавались. Из-под шляпы спускались длинные черные волосы, выходящая борода закрывала нижнюю часть лица и верхнюю часть туловища. Одежда Бориса была живописно заляпана разноцветными пятнами краски. Когда он в величественной позе стоял на углу Невского и Владимирского и вдохновенно курил сигарету за сигаретой, все без исключения прохожие оглядывались на него. В глазах «ленинградцев и гостей нашего города» светились у одних недоумение («что это за чучело?»), а у других восхищение («это, конечно, непризнанный гений») (Вячеслав Долинин) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 89].

Представьте себе будни кулинарии Елисеевского гастронома в 1960-х годах: чисто одетых советских граждан, стоящих в очереди за салатом «оливье», покупающих селедочное масло, печеночный паштет, пирожки. И среди этих неприметных людей — человека в форме военно-морского офицера царской армии (так, бывало,

²² О стилигах см.: [Vainshtein 2018; Лебина 2008; Багдасарян 2016]. См. также известную пьесу В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека» и воспоминания саксофониста Алексея Козлова [Козлов 1998].

одевался Юрий Галецкий), или Алексея Георгиевича Сорокина, который ходил в крылатке и цилиндре, а в руках держал трость с роскошным янтарным набалдашником, или Элика Богданова с большим бантом на шее. Однажды женщина, стоявшая рядом с Эликом в очереди, удивленно взглянув на бант, сказала: «Как на гитаре!...» (Кирилл Козырев) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 212].

Анджей [Иконников] иногда ходил по городу в крылатке и был очень похож на Гоголя, при этом у него в руке могла быть авоська с картошкой, и это было вполне органично (Инна Гурвиц) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 434].

В целом эта форма дендизма ориентировалась на романтическую мифологию «проклятого художника» как гения, противостоящего «толпе» и чуждого «низменному быту». Как говорит Андрей Хлобыстин, «это было поколение кинического типа жизни и философии: странствующие авантюристы, рыцари, мыслители, дервиши, уличные бойцы. Они жили в своей среде и занимались искусством потому, что ничем другим они не могли и не хотели заниматься» [Матвеева 2014]. Однако в театрализованной отверженности — а вернее, иначе, аутсайдерстве, принципиальной маргинальности, — культивируемой в среде позднесоветских неконформистов, чувствовались и другие культурные мифологии. Екатерина Бобринская считает, что мифология отверженности художника укоренена в философии модернизма и глубже всего выражена концепцией гетерогенной реальности Ж. Батая: «Неконформистские движения в культуре XX столетия чаще всего обращаются к ценностям гетерогенного мира: к “неисчерпаемому богатству форм аффективной жизни”, избыточным, не поддающимся ассимиляции явлениям — сновидения, экстаз, безумие, эротика, трансцендентное, электризирующие массы идеи, разрушительные силы; ко всему, что понимается в обществе как *иное, чужое*» [Бобринская 2013, с. 34].

Мифология отверженности порождала разные формы перформативного поведения, и дендизм был только одной из них. В сущности, можно утверждать, что каждый сколько-нибудь очерченный круг в культуре советского андеграунда постепенно находил свой *перформативный стиль*, который воплощал определенный рисунок инакости (и связанной с ней отверженности). Групповые идентичности в андеграундной среде, как и в теории гендера Джудит Батлер, возникают “as the effects of a subtle and politically enforced performativity <...> that is open to splittings, self-parody, self-criticism, and those hyperbolic exhibitions of ‘the natural’ that, in their very exaggeration, reveal its fundamentally phantasmic status” [Butler 1999, p. 200]. Как и в случае гендерной идентичности, нормы группового стиля, как правило, не оформлены дискурсивно, а существуют перформативно, постоянно претерпевая метаморфозы в языковых и поведенческих играх, включавших в себя разные формы цитатности.

Так, в кругу «Сайгона», ленинградского кафе, ставшего центром богемной и андеграундной культуры, по словам одного из завсегдатаев, «парадоксально

сочетались люмпенизированность с эстетической рафинированностью, порочность с высокими нравственными и творческими порывами, самозабвенный труд с безудержным разгулом. Пьянство и сексуальная распушенность совершенно естественно переходили в культурное общение и творческое сотрудничество. В любовных интригах и пьяных подвигах формировались и отрабатывались художественные идеи и методы» (Евгений Пазухин) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 164]. Другой завсегдатай добавляет: «Все-таки далеко не каждый мог стать “сайгонным человеком”, отбор все-таки был... По речи, по произношению — книжное воспитание было обязательным условием, книжное воспитание, которое задавало определенный размер фразам и ритм речи, логику аргументации и гарантировало умение слушать и говорить. Слово в “Сайгоне” очень ценили. Это было время блистательного пересказа и блистательного трепа» [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 342].

Многие андеграундные круги оформлялись как «смеховые сообщества» — как показывает Ш. Шахадат, традиционные для русской культуры феномены групповой перформативности:

Под смеховым сообществом я подразумеваю группу лиц, созидающих определенную альтернативную эстетическую реальность и стремящихся воплотить ее в текстах и поступках. Статус смеховой культуры определяется ее противоречием или контрастом по отношению к культуре серьезной и официальной. Творчество альтернативного мира превращает смеющихся в художников, а смех — в эстетически значимый акт. Смеховое сообщество художников образует утопическое пространство, отделенное границей от реального мира и существующее по собственным законам — по законам смеха [Шахадат 2017, с. 14].

Явственные черты смехового сообщества, с особым стилем комических перформансов, можно увидеть у таких групп ленинградских нонконформистов, как Хеленукты, Митьки, Новые художники и некрореалисты. См., например:

Что должен был делать настоящий хеленукт? Вести хеленуктический образ жизни, то есть абсолютно асоциальный. <...> Хеленуктические игры были странного порядка, например травестийные. Так, Владимир Иванович [Эрль] надевал платье своей матушки, закутывал свою бородку в платок — становился такой «тряпичной бабушкой». Мы выходили с ним под руку на улицу, как бы прогуливаясь. Он до времени прикрывал лицо и потом вдруг неожиданно, обращаясь к кому-то, открывал бородку. Однажды одним из таких приколов мы очень обидели Леонида Аронзона. Мы купили в аптеке стеклянную утку и наполнили ее черносливом, настоящим сочным черносливом, который продавался в Елисеевском магазине, и принесли ему в подарок на день рождения, думая, что он отнесется к подарку адекватно, по-хеленуктически. На самом деле, он настолько обиделся, что долгое время после этого мы не общались (Александр Миронов) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 34].

Однако, возможно, круг таких сообществ значительно шире, и комический перформативный стиль доминирует как в кругу поэтов и художников Маловой Садовой, так и среди участников «филологической школы»:

С самого первого дня на Малой Садовой присутствовал и некий игровой момент, который точнее можно обозначить как шутовское начало. <...> Одним из любимых занятий было коллективное посещение новинок советского кино, особенно тех, где торжествовал абсолютный китч. <...> С упоением, другого слова и не найти, мы читали и зачитывали вслух целые страницы из романов Ивана Шевцова «Тля» (1964), «Во имя отца и сына» (1970) «Любовь и ненависть» (1970). А Эрль выписывал журнал «Корея» и более «серьезный» — «Новая Корея» (подписчиков на эти журналы на весь Ленинград было всего десятка два) и пропагандировал с серьезной миной на лице идеи чучхе. Это был своеобразный соцарт в жизни, только соцарт — читательский и исполнительский, вполне реальный, но в своей игре не переходивший грани реальности (Николаев) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 44–45].

Для всех знаком принадлежности к клану остались характерные красильниково-михайловские интонации — утрированный распев «а ля русс», лукавая манера речи, в которой смешаны хрестоматийно-простонародные (в общем-то, малоупотребительные сейчас) выражения с советскими фразеологизмами, произносимыми не без восторга («А хороша нынче статья в «Правде» “Дадим по шапке литературным двурушникам!”» — «Да, недурна. Крепко пишет, паршивец»). Так мы вели разговоры, и называние вещей своими именами казалось нам плоским [Лифшиц 1980, с. 143].

Показательно, что речь идет о повторяемых шутках и розыгрышах — а значит, именно с этими вербальными или поведенческими жестами связан характерный для перформатизма эксцесс. (В этом смысле смеховые сообщества 60–70-х подобны кругу обэриутов, где также культивировались повторяемые шутки.) Более того, во всех этих и подобных случаях перформативный стиль смехового сообщества предполагает особый тип *комизма* — абсурдистский у хеленуктов, соцартистский у «филологов» и поэтов Малой Садовой, инфантильно-кинический у Митьков²⁵. Тип комизма («законы смеха», по Шахадат) задает координаты той театрализованной реальности, которую создают общими усилиями участники группового перформанса. Тип комизма, в сущности,

²⁵ Специфический тип комизма был характерен и для такого смехового сообщества с его узнаваемым перформативным стилем, как ОБЭРИУ: «Я уже сказал, что мы были веселы до вдохновения, до безумия, и в этом безумии была некоторая система. Остроумие в его французском понимании — глубоко презиралось. Считалось, что юмор положений, юмор каламбура — противоположен русскому юмору. Русский юмор, с нашей точки зрения, определялся, говоря приблизительно, — в отчаянном нарушении законов логики и рассудка [...] — Мой телефон — 32-15, — сказал однажды Хармс. — Легко запомнить. Тридцать два зуба и пятнадцать пальцев» [Шварц 1982, с. 148–149]. Ср.: высказывание Льва Лосева о круге «ахматовских сирот»: «Да и стиль жизни у них был другой. Они острили каламбурами (что у нас считалось дурным тоном)...» [Лифшиц 1980, с. 148].

определяет и тип трансгрессии, порождающий дистанцию²⁴ от социальной реальности, который каждое из андеграундных сообществ находит наиболее продуктивным. Этот же тип дистанции характеризует и возникающие отношения между автором и «имиджем», т. е. его/ее перформативным персонажем. Такого рода отношения лежат и в основе индивидуальных перформативных проектов, разворачивавшихся как в рамках андеграундных групп, так и — чаще — за их пределами.

Индивидуальные перформативные проекты и стили

В конечном счете, доминантами и олицетворениями жизненных миров андеграунда — как в 1930–50-х, так и в 1960–80-х — становились харизматичные фигуры поэтов, художников, теоретиков, которые были в большей степени известны своими длящимися многие годы «театрами для себя» (по Н. Евреину). Таким, по-видимому, был Иван Лихачев, прототип Кости Ротикова в романе К. Вагинова «Козлиная песнь»²⁵; Николай Глазков²⁶, Александр Асаркан²⁷, Константин Кузьминский²⁸, Александр Кондратов (или Сандро Сэнди Конрад)²⁹, Сергей Чудаков³⁰, Венедикт Ерофеев³¹, Тимур Новиков³², Сергей Курехин³³ и, конечно, Дмитрий Пригов. Разумеется, список этот заведомо неполон — в сущности, в каждом андеграундном круге был по крайней мере один масштабный «театр для себя», — в данном случае я лишь называю фигуры, которые далеко выходили за пределы своего круга. Каждый из этих художников буквально реализовал формулу «стиль — это человек», превратив собственную внешность, «психосматику», манеру поведения и речи в значимые художественные элементы перформативного проекта.

Например, Андрей Монастырский так вспоминает о своем знакомстве с известным в ленинградском андеграунде мистическим художником Владимиром Лисуновым (1940–2000):

²⁴ «...Шок лишает нас речи и выводит из строя. Если наша дистанция в отношении речи не уничтожена, то ситуация нас веселит, мы находим ее комичной или остроумной, мы смеемся» [Plessner 1976, s. 72].

²⁵ См. о нем: [Никольская 2014].

²⁶ См.: [Винокурова 2008].

²⁷ См.: [Зиник 1993], а также фильм Владимира Паперного «Searching for Asarkan 1930–2004» (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fs2h6D52GPM>).

²⁸ См.: [Докторов 2020; Герои Ленинградской культуры 2005].

²⁹ [Орлицкий, Павловец 2015].

³⁰ См.: [Орлов 2014; Прыгунов 2018; Шубинский 2015; Шубинский 2018].

³¹ См.: [Лекманов, Свердлов, Симановский 2018].

³² См.: [Андреева 2007].

³³ См.: [Кушнир 2013; Кан 2013].

Дверь нам открыло удивительное существо. Все тело и особенно лицо этого необыкновенного человека находилось в непрерывном движении. Прежде всего в глаза бросались брови — зигзагами, крыльями. Причем не было ощущения, что они как-то специально выбриты, а создавалось впечатление, что это его природные брови, настолько они подходили к его облику, были естественны на его совершенно неестественном с точки зрения обычного жизненного опыта лице. Он каждое мгновение парил, летал с этими бровями-крыльями, с необычным тембром голоса и речевых интонаций. Скорее это было явление ангела, нежели демона, поскольку он был необыкновенно весел, радостен, приветлив³⁴.

А вот что рассказывает об этом художнике один из завсегдатаев «Сайгона»: «Самого себя Лисунов экспонировал регулярно. В строгом черном пальто и шляпе, с бабочкой на белоснежной рубашке, с подбритыми бровями и подкрашенными губами, он мог с загадочной мефистофельской улыбкой часами стоять над чашкой остывшего кофе, наблюдая окружающих. Однажды он “выставил” себя в барочной раме и стоял, не двигаясь и почти не моргая, целый час» (Юрий Новиков) [Сумерки «Сайгона» 2009, с. 289]. Как видим, идея об отождествлении собственного лица и тела с художественным текстом в данном случае реализуется с демонстративной буквальностью.

Особенно показателен в этом отношении пример Пригова, который сыграл для нонконформистской культуры позднесоветского периода ту же роль, что Евреинов в культуре модернизма. Пригов был и практиком, и теоретиком перформатизма, который он (не употребляя этого термина) считал определяющей характеристикой современной культуры³⁵. В манифестах конца 1980-х — начала 90-х годов Пригов утверждал, что начиная с 1960-х годов художник «оказывается в метаязыковой зоне операционального уровня», что порождает смешение разных видов искусств, различия между которыми «отменяются на уровне авторской языковой поведенческой модели» [Пригов 2019b, с. 160]. Пригов постоянно говорит об «акцентированно-знаковом» поведении художника, которое включает в себя и тексты, но не ограничивается ими и, более того, диктует значение и понимание этих текстов: «Только из имиджа и поведения самого художника, в пределах его большого проекта, можно идентифицировать субстанциональную сущность данного произведения... Текст стал частным случаем более общего художественного поведения и стратегии. Этот способ объявления в зоне искусства имеет нематериальный характер — в некой, скажем так, виртуальной зоне возникает образ-имидж художника» [Там же, с. 194–195].

Мысля теоретически, Пригов весьма сознательно выстраивал свой жизнетворческий перформанс, неизменно сопровождая его авторефлексией.

³⁴ Монастырский А. Воспоминания (не опуб.).

³⁵ См. о теоретических концепциях Пригова: [Lipovetsky, Kukulin 2016].

«Перформанс длиною в жизнь» — так поэт и критик Виктор Куллэ назвал свою рецензию на книгу бесед Д. А. Пригова с И. Балабановой (2001) [Куллэ 2001]. Однако сам Пригов в «Словаре терминов Московской концептуальной школы» (1999) уже употребил выражение «проект длиной в жизнь»: «*Проект* — в отличие от любых языковых практик и идентификации с ними (включая и перформансно-поведенческий текст) предполагает доминанту временной составляющей и процесса развертывания вдоль временной оси (предел: проект длиною в жизнь), когда любого рода текстовые знаки суть лишь некие отметки, определяющие траекторию, вектор проектного существования, художественно-эстетического бытования почти фантомным способом» [Словарь терминов 1999, с. 193].

Уже из этого достаточно энигматичного описания следует, что собственно перформансы являются составными элементами такого проекта, наряду с текстами. Однако перед нами все-таки перформанс (или мета-перформанс), поскольку в нем присутствует не только эксцесс (перепроизводство текстов в случае самого Пригова), но и трансгрессия. Как поясняет Михаил Рыклин, «...проект, намекает Пригов, измеряется единицами не текста, но времени. Отсюда — необычная, еретическая для большинства поэтов — идея, что производство текстов (а ДАП создавал, прежде всего, поэтические тексты) должно подчиниться времени, измеряться в единицах времени. Для традиционного поэтического вдохновения при таком подходе не остается места, так как оно предполагает неопределенно долгое, иногда многолетнее ожидание...» [Рыклин 2010, с. 82].

Пригов перформативно и текстуально разыгрывал многочисленные имиджи, прежде всего связанные с советской и русской мифологией Поэта — от поэта-пророка до поэта-Милицанера (недаром он часто выступал в милицейской фуражке). Однако, несмотря на определенность тактических задач, Пригов настаивает на том, что итоговый, обобщенный имидж является *фантомом*. В интервью 2004 года Пригов так говорит об этом: «...для меня все... виды [моей] деятельности являются частью большого проекта под названием ДАП — Дмитрий Александрович Пригов. Внутри же этого цельного проекта все виды деятельности играют чуть-чуть иную роль. То есть они есть некоторые указатели на ту центральную зону, откуда они все исходят. И в этом смысле они суть простые отходы деятельности этого *центрального фантома*» [Пригов, Яхонтова 2010, с. 74]. Авторский «центральный фантом», иначе говоря, занимает метапозицию и становится по этой логике главным продуктом тотального перформанса, включающего в себя тексты, картины, инсталляции, собственно перформансы и любые публичные высказывания.

Эти жизнетворческие перформансы «длинной в жизнь» не только у Пригова, но и у других звезд андеграундной культуры предлагают остро-ироничное воспроизведение определенной роли, уже оформившейся

в литературно-артистической среде (необязательно, кстати, ограниченной пределами андеграунда). Правда, если в случае Пригова еще можно говорить о проектах (основанных на некоей рационально осмысленной цели и стратегии), то в случае других звезд андеграунда вернее говорить о стилях как об определенной системе поведенческих риторик, приемов и жестов, лишенной, впрочем, четко очерченной цели.

Особенно сложным этот вопрос представляется в тех случаях, когда «плывет» между публичным и частным. Ведь перформативность все-таки предполагает определенную публичность. И в случае Пригова, регулярно выступавшего на домашних чтениях, участвовавшего в выставках и т. п., эта граница вполне определена. Другое дело фигуры андеграунда, полностью лишенные выхода в публичное пространство. Их «публичная сфера» состояла из круга друзей, знакомых. И в ряде случаев довольно трудно сказать, что перед нами: эстетизированный жест или естественное поведение. Думается, в этих случаях по-прежнему сохраняют значение введенные Евреиновым критерии «театра для себя» — трансгрессивность, эксцесс и эстетические (или просто прагматические) мотивировки.

Так, если Пригов осознанно создавал пародийно-гипертрофированный портрет «русского Поэта» во всех его возможных манифестациях, то, например, Венедикт Ерофеев гораздо менее осознанно, но с явной иронической дистанцией разыгрывал спектакль современного пророка-парадоксалиста, подобного ницшевскому Заратустре, постоянно ставящему эксперименты над собой и окружающими. Для Ерофеева мощным катализатором этого экспериментального бытия был алкоголь. В сущности, можно предполагать, что Ерофеев театрализовал в своих жизненных перформансах «имидж» Венички, главного героя и повествователя «Москвы-Петушков». Авторы биографии Ерофеева отмечают, что еще в юности «Венедикт пришел к пониманию жизни как большого эксперимента, в котором роль главного экспериментатора отведена ему самому» [Лекманов, Свердлов, Симановский 2018, с. 116]. При этом в самом начале книги они цитируют специалиста по творчеству Саши Черного и ерофеевского приятеля Анатолия Иванова: «Веня наплодил уйму легенд, “дез” и апокрифов о себе, пестовал их и множил. Всяческого дурака-валяния и фуфлогонства в его изустных высказываниях хоть отбавляй. Меж тем стараниями апостолов — его приятелей и почитателей — это “Евангелие от Ерофеева” получило широкое хождение. И не завидую тем, кто возьмется за подлинное, немифологизированное жизнеописание Венедикта Васильевича Ерофеева. Отделить истинность от театрализации жизни непросто. Каков он настоящий, видимо, до конца не знает никто» [Там же, с. 25].

Еще более показателен жизнетворческий проект Сергея Чудакова — талантливого поэта, критика и одновременно книжного вора и сутенера; известию о его смерти (оказавшемся впоследствии ложным) посвящено

стихотворение Иосифа Бродского «На смерть друга»; Тарковский хотел снимать его в «Андрее Рублеве» (в роли Бориски). Друзья Чудакова не без оснований называли его «русским Вийоном», и, вероятно, он то ли осознанно, то ли интуитивно строил свою жизнь как спектакль модернистского мифа о поэте как прирожденном трансгрессоре, легко пренебрегающем не только эстетическими, но и моральными нормами и границами. Однако его итоговый «имидж» ближе всего подходит к образу трикстера в культуре XX века — интеллектуального блестящего, запойного книгочая и эрудита, легко совмещающего, казалось бы, несовместимые роли (сотрудник солидных редакций, автор самиздатских стихов, конформист и бунтарь, книжный вор и сутенер); мастера дискурса, сексуально ненасытного ловеласа, избегавшего устойчивых отношений; оборванца, допущенного в высокие культурные сферы; безгранично циничного (он считал цинизм «принципом истинной человечности») и столь же безгранично обаятельного.

Однако, несмотря на меняющиеся очертания создаваемого «фантомного» имиджа, его *семантика* остается достаточно постоянной. Так, в речи по случаю присуждения Пушкинской премии (1993) Пригов говорил:

...Миссией художника является свобода, образ свободы, тематизированная свобода не в описаниях и толкованиях, но всякий раз в конкретных исторических обстоятельствах, конкретным образом являть имидж художника, инфицировавшего себя свободой со всеми составляющими ее предельными опасностями... Именно артикуляция свободы (во всяком случае в наше время) является точкой, стягивающей на себя все остальное и являющей через себя все остальное [Пригов 2019с].

Во второй половине 1990-х Пригов повторяет ту же мысль, особенно подчеркивая трансгрессивный характер являемой свободы: «...каждое время художник являет запредельную свободу, он, собственно, для этого и поставлен — являть ту свободу, которая в жизни опасна и которой нужно показать предел» [Пригов 2019а].

Примечательно, что так же — как воплощение *свободы со всеми опасностями* — современники описывают и другие жизнетворческие проекты. Как, например, того же Венедикта Ерофеева: «Самым главным в Ерофееве была свобода. Он достиг ее: видимо, одной из акций освобождения и был его уход из университета. Состоянием души свобода быть не может, к ней надо постоянно пробиваться, и он работал в этом направлении всю жизнь. Сколько он пил — видит бог, это был способ поддержания себя то ли в напряжении, то ли в расслаблении — не одурманивающий наркотик, а подкрепление <...> Он не шел, глядя в небо. Он видел границу, через которую переступал, когда другие останавливались» [Лекманов, Свердлов, Симановский 2018, с. 85–86].

Сходно говорят о Сергее Чудакове его друзья: «Он был суперсвободный даже в советское время. У него не то что “законы для себя” — он сам по себе

антизаконен. Раскованность и свобода на грани фола. Но диссидентом он не был, на баррикады не шел. Он не был актером, не актерствовал, но творил свою жизнь, ему интересно жить было» (Татьяна Маслова) [Орлов 2014]; «Он был носителем “свободы в грехе” — общий признак времени, когда всем хотелось воли. А на что она нужна, кроме телесных упражнений, за которые расплачиваешься — это не различало тогдашнее сознание в том кругу. Культ свободы, впитанный в себя, и привел Чудакова к упоению своей клоунадой. Игрок, который играет потому, что самое интересное — игра» (Николай Котрелев) [Там же].

Вероятно, в воплощении свободы, со всеми ее опасностями и в трансгрессивных выходах «за пределы», состояла прагматика всего андеграундного перформатизма. Причем спектакль свободы, как мы могли убедиться, как правило был спектаклем осмеяния различных авторитетных дискурсов или сверхидентификации с образами *власти* — большей частью символической. Потенциально этот спектакль мог быть обратим и на политические формы — о чем свидетельствует постсоветская культура перформатизма («Война», Pussy Riot, Петр Павленский, «монстрации» Артема Лоскутова), выросшая на основе андеграундных традиций.

Нельзя, однако, не заметить парадоксальность этой свободы. Она состоит не в самовыражении, как в романтизме или модернизме, а в перформансе *себя как другого*, который в силу иллюкутивной силы перформанса действительно вытесняет «я» образом другого. Причем, как правило, эти перформансы создавали пародийные и гипертрофированные образы поэтов и художников. Иными словами, объектом перформанса становилась именно *дистанция*, *отделяющая автора от его имиджа*, и обычно эта дистанция была непостоянной — она то сокращалась, то увеличивалась, создавая тем самым эффект неопределенности, близкий к лиминальной ситуации. В чем состоит смысл такого понимания свободы?

Самый простой ответ состоит в уходе от нормативных, авторитетных, а потому и репрессивных моделей поведения и идентичности. Но трансгрессивность и избыточность этих перформансов предполагает и другую интерпретацию: радикальный отказ от *какой бы то ни было* устойчивой идентичности, ускользание от всякой определяющей рамки, выявление относительности каждой из них. Лучше всего к этим спектаклям себя как другого подходят слова Бахтина о функциях плута, шута и дурака в романе: «Им присуща своеобразная особенность и право — быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения. Поэтому они могут пользоваться любым жизненным положением лишь как маской» [Бахтин 2020].

Полагаю, именно индивидуальные перформативные стили выдающихся фигур андеграунда, вкуче с окружающими их мифами и легендами (во многом

создаваемыми самими этими фигурами), и образуют наиболее яркие и, несмотря на неуловимость, наиболее долговечные художественные феномены андеграундной культуры. В счастливых случаях эти перформативные легенды сочетаются с художественно значительным наследием (как в случаях Пригова или Ерофеева, Тимура Новикова или Александра Кондратова и мн. др.), в других — придают дополнительное значение тем, на первый взгляд вторичным или не особенно важным в исторической перспективе, произведениям, что остались от данного автора. Но и в том и в другом случае индивидуальный перформативный проект вбирает в себя созданные писателем и художником артефакты, превращая их в элементы метатекста, границы которого всегда остаются разомкнутыми.

Список литературы

- Алексеев 2015 — Алексеев А. Механики джаза. Звезды джаза и авангарда дадут концерт памяти Сергея Курехина [Электронный ресурс] // Российская газета. 2015. 18 июля (Федер. вып. № 148 (6719)). URL: <https://rg.ru/2015/07/08/kurehin-site.html> (дата обращения: 15.01.2021).
- Андреева 2007 — Андреева Е. Тимур. «Врать только правду!». СПб. : Амфора, 2007. 527 с.
- Багдасарян 2016 — Багдасарян О. The Generation that Formed a Subculture: “Stilyagi” and Their Literary Representations in the 1990s–2000s // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2 : Гуманитарные науки. 2016. Vol. 18. No. 4 (157). P. 127–138.
- Бахтин 2020 — Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике [Электронный ресурс] // Philologos.narod.ru. 2020. URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop6.html> (дата обращения: 15.01.2021).
- Бобринская 2013 — Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М. : Бреус, 2013. 496 с.
- Вайнштейн 2005 — Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни. М. : Новое литературное обозрение, 2005. 638 с.
- Винокурова 2008 — Винокурова И. «Всего лишь гений...». Судьба Николая Глазкова. М. : Время, 2008. 460 с.
- Герои Ленинградской культуры 2005 — Герои Ленинградской культуры. 1950-е — 1980-е [Электронный ресурс] / авт.-сост. и ред. Л. Скобкина. СПб. : Тетра, 2005. С. 63–69. URL: <http://allpeterart.narod.ru/geroi-kniga-incomplete.pdf> (дата обращения: 15.01.2021).
- Гройс 2003 — Гройс Б. Московский романтический концептуализм // Гройс Б. Искусство утопии : Gesamtkunstwerk Сталин ; статьи / ред. В. Мизиано. М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры» : Художественный журнал, 2003. С. 168–186.
- Группа СЗ 2004 — Группа СЗ. Виктор Скерсис, Вадим Захаров : совместные работы. 1980–1984, 1989, 1990 / сост. В. Захаров. М. : АртХроника : Е. К. АртБюро, 2004. 164 с.
- Гундлах 1985 — Гундлах С. Персональный автор // А/Я. 1985. № 1. С. 76–77.
- Деготь 2008 — Деготь Е. Десять акций группы «Гнездо» [Электронный ресурс] // OpenSpace.ru. 2008. 27 февр. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/109/details/998/> (дата обращения: 15.01.2021).
- Добренко 2013 — Добренко Е. Родные космополиты [Электронный ресурс] // Новый мир. 2013. № 4. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2013/4/rodnye-kosmopolity.html (дата обращения: 15.01.2021).
- Докторов 2020 — Докторов Б. Константин Кузьминский: «Я нищ и гол, мой друг — единственный глагол» [Электронный ресурс] // Фонд «Либеральная миссия». 23.03.2020. URL: <http://>

- liberal.ru/etudes/konstantin-kuzminskii-ya-nishch-i-gol-moi-drug-edinstvennyi-glagol (дата обращения: 15.01.2021).
- Дружинин 2012 — Дружинин П. А. Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы. Документальное исследование : в 2 т. М. : Новое литературное обозрение, 2012.
- Евреинев 2002 — Евреинев Н. Н. Демон театральности : сб. произведений / сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. М. : СПб. : Летний сад, 2002. 535 с.
- Зиник 1993 — Зиник З. На пути к «Артистическому» // Театр. 1993. № 6. С. 123–141.
- Иоффе 2006 — Иоффе Д. Даниил Хармс как Homo Ludens: игровое житие и проблема маски. К постановке вопроса о роли лудизма в деятельности поэта // Russian Literature. 2006. Vol. 60. No. 3-4. P. 325–345. DOI: 10.1016/j.ruslit.2007.01.002.
- Кабаков 2010 — Кабаков И. Тексты. Вологда : Б-ка Московского концептуализма Германа Титова, 2010. 640 с.
- Кабаков, Эпштейн 2010 — Кабаков И. И., Эпштейн М. Каталог. Вологда : Б-ка Московского концептуализма Германа Титова, 2010. 342 с.
- Кан 2013 — Кан А. Курехин: Шкипер о Капитане. СПб. : Амфора, 2013. 284 с.
- Козлов 1998 — Козлов А. «Козел на саксе» — и так всю жизнь... / вступ. ст. А. Кабакова. М. : Вагриус, 1998. 443 с.
- Коллективные действия 2021 — Коллективные действия. Описательные тексты, фото, видео и фонограммы акций [Электронный ресурс] // Московский концептуализм. 2021. URL: <http://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html> (дата обращения: 15.01.2021).
- Куллэ 2001 — Куллэ В. Перформанс длиною в жизнь [Электронный ресурс] // НГ-Экслибрис. 2001. 1 нояб. С. 6. URL: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2001-11-01/6_perfomans.html (дата обращения: 15.01.2021).
- Кушнир 2013 — Кушнир А. Сергей Курехин: Безумная механика русского рока. СПб. : Бертельсманн, 2013. 224 с.
- Лебина 2008 — Лебина Н. Антимир: принципы конструирования аномалий. 1950–1960-е годы // Советская социальная политика: сцены и действующие лица, 1940–1985 / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. М. : Вариант : ЦСПГИ, 2008. С. 255–265.
- Лекманов, Свердлов, Симановский 2018 — Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: посторонний. М. : Редакция Елены Шубиной : АСТ, 2018. 464 с.
- Ливак, Устинов 2014 — Ливак Л., Устинов А. Литературный авангард русского Парижа. История. Хроника. Антология. Документы : 1920–1926. М. : ОГИ, 2014. 990 с.
- Лифшиц 1980 — Лифшиц (Лосев) Л. В. Тулупы мы [Электронный ресурс] // Кузьминский К., Ковалев Г. У Голубой лагуны : антология новейшей русской поэзии : в 5 т. Т. 1. Ньютонвилл, Масс. : Ориентал Резерч Партнерз, 1980. С. 141–154. URL: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom1/philolog.htm> (дата обращения: 15.01.2021).
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1. Таллинн : Александра, 1992. С. 248–268.
- Максимов 2002 — Максимов В. И. Философия театра Николая Евреинова // Евреинев Н. Н. Демон театральности : сб. произведений / сост., общ. ред. и коммент. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. М. : СПб. : Летний сад, 2002. С. 5–31.
- Матвеева 2014 — Матвеева А. Андрей Хлобыстин: «Перестроить немодное насилие в модное соблазнение» [Электронный ресурс] // АртГид-Процесс. 2014. 15 мая. URL: <https://artguide.com/posts/592-andrei-khlobystin-pieriestroit-niemodnoie-nasilie-v-modnoie-soblaznieniie> (дата обращения: 15.01.2021).
- Монастырский 2009а — Монастырский А. С колесом в голове (1984) // Монастырский А. Эстетические исследования: тексты, акционные объекты, инсталляции. М. : Герман Титов, 2009. С. 119–129.
- Монастырский 2009б — Монастырский А. Эстетика и магия // Монастырский А. Эстетические исследования: тексты, акционные объекты, инсталляции. М. : Герман Титов, 2009. С. 141–152.

- Монастырский 2009с — *Монастырский А.* Эстетические исследования: тексты, акционные объекты, инсталляции. М. : Герман Титов, 2009. 562 с.
- Мухомор 2012 — Мухомор : сборник, посвященный творчеству группы «Мухомор» / ред.-сост. А. Обухова. Вологда : Полиграф-Книга, 2012. 574 с.
- Никольская 2014 — *Никольская Т.* Из воспоминаний об Иване Алексеевиче Лихачеве // Никольская Т. Спасибо, что вы были. СПб. : Юолукка, 2014. С. 18–29.
- Новейшая история 2012 — Новейшая история. Сергей Курехин. Поп-механика [Электронный ресурс] // Собака.ру. 07.03.2012. URL: <http://www.sobaka.ru/oldmagazine/glavnoe/10754> (дата обращения: 15.01.2021).
- Орлицкий, Павловец 2015 — *Орлицкий Ю., Павловец М.* Три творческих лика Александра Кондратова // Russian Literature. 2015. Vol. 78. No. 1-2. P. 1–13. DOI: 10.1016/j.ruslit.2015.08.001.
- Орлов 2014 — *Орлов В.* Чудаков. Анатолия. Физиология. Гигиена [Электронный ресурс] // Знамя. 2014. № 10–11. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=5697> (дата обращения: 15.01.2021).
- Перформанс в России 2014 — Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории. Ех. Cat. М. : Музей современного искусства «Гараж», 2014. 280 с.
- Полищук 1995 — *Полищук А.* Поп-механика в ДК Ленсовета [Электронный ресурс] // Rock Fuzz. 1995. № 26 (октябрь). URL: <http://www.nneformat.ru/archive/?id=4907> (дата обращения: 15.01.2021).
- Пригов 2019а — *Пригов Д. А.* Беседа с Оксаной Натолокой [Электронный ресурс] // Пригов Д. А. Мысли. М. : Новое литературное обозрение, 2019. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/1080943-28-dmitrij-prigov-mysli.html#book> (дата обращения: 15.01.2021).
- Пригов 2019b — *Пригов Д. А.* Мысли: Избранные манифесты, статьи, интервью / под ред. М. Липовецкого, И. Кукулина. М. : НЛО, 2019. 792 с.
- Пригов 2019с — *Пригов Д. А.* Помирись со своей гордостью, человек [Электронный ресурс] // Пригов Д. А. Мысли. М. : Новое литературное обозрение, 2019. URL: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/1080943-52-dmitrij-prigov-mysli.html#book> (дата обращения: 15.01.2021).
- Пригов, Яхонтова 2010 — *Пригов Д. А., Яхонтова А.* Отходы деятельности центрального фантома // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) : сб. статей и материалов / под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого и др. М. : Новое литературное обозрение, 2010. С. 72–84.
- Прыгунов 2018 — *Прыгунов Л.* Сергей Иванович Чудаков и другие. М. : Изд-во «Э», 2018. 416 с.
- Рыклин 2010 — *Рыклин М.* «Проект длиной в жизнь»: Пригов в контексте московского концептуализма // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007) : сб. статей и материалов / под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого и др. М. : Новое литературное обозрение, 2010. С. 81–95.
- Словарь терминов 1999 — Словарь терминов московской концептуальной школы / под ред. А. Монастырского. М. : Ad Marginem, 1999. 221 с.
- Сумерки «Сайгона» 2009 — Сумерки «Сайгона» / сост. и общ. ред. Ю. Валиевой. СПб. : Zamizdat, 2009. 784 с.
- ТОТАРТ 2021 — ТОТАРТ: Наталья Абалакова и Анатолий Жигалов. Акции, перформансы, инсталляции [Электронный ресурс] // Московский концептуализм. 2021. URL: <http://conceptualism.letov.ru/TOTART/actions.html> (дата обращения: 15.01.2021).
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской. М. : Международное театральное агентство «Play & Play» : Канон+, 2015. 376 с.
- Чубаров 2006 — *Чубаров И.* «Театрализация жизни» как стратегия политизации искусства: повторное взятие Зимнего Дворца под руководством Н. Н. Евреинова (1920 год) // Советская власть и медиа : сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсген. СПб. : Академический проект, 2006. С. 281–295.
- Шахадат 2017 — *Шахадат Ш.* Искусство жизни: жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков / пер. с нем. А. Жеребина. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 432 с.

- Шварц 1982 — *Шварц Е.* Мемуары / подгот. текста и примеч. Л. Лосева. Paris : La Presse Libre, 1982. 237 с.
- Шубинский 2015 — *Шубинский В.* Имярек, или Человек (с) изнанки // Новый мир. 2015. № 5. С. 187–190.
- Шубинский 2018 — *Шубинский В.* Игроки и игральщица. Избранные статьи и рецензии. М. : Новое литературное обозрение, 2018. 380 с.
- Эткинд 2019 — *Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М. : НЛО, 2019. 1110 с.
- Юрчак 2020 — *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение : пер. с англ. 5-е изд. М. : Новое литературное обозрение, 2020. 664 с.
- Bobrinskaia 2011 — *Bobrinskaia E.* Moscow Conceptual Performance Art in the 1970s // Moscow Conceptualism in Context / ed. by A. Rosenfeld. Munich : Prestel : New Brunswick : Zimmerli Art Museum at Rutgers university, 2011. P. 154–177.
- Butler 1999 — *Butler J.* Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York : London : Routledge, 1999. 221 p.
- Dropping Out of Socialism 2017 — *Dropping Out of Socialism: The Creation of Alternative Spheres in the Soviet Bloc* / ed. by J. Fürst, J. McLellan. Lanham : Lexington Books, 2017. vii, 343 p.
- Ioffe 2012 — *Ioffe D.* The Futurist Pragmatics of Life-Creation and the Performative Ideology of the Avant-Garde. Looking at Aleksei Kruchenykh Through the Prism of Life-Writing // Russian Literature. 2012. Vol. 71. No. 3–4. P. 371–392. DOI: 10.1016/j.ruslit.2012.06.008.
- Kaprow 2009 — *Kaprow A.* How to Make a Happening [Electronic resource]. Primary Information, 2009. URL: <https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (access date: 15.01.2021).
- Lipovetsky 2019 — *Lipovetsky M.* “Let’s resist the sense of naturalness of everything happening!” “New Sincerity” in Dmitry Prigov’s “Appeals to Citizens” // Words, Bodies, Memory: A Festschrift in Honor of Irina Sandomirskaja / Ed. by L. Kleberg, T. Lane, M. Sá Cavalcante Schubak. Huddinge : Södertörns högskola, 2019. P. 159–190. (Södertörn Philosophical Studies. Vol. 23).
- Lipovetsky, Kukulín 2016 — *Lipovetsky M., Kukulín I.* “The Art of Penultimate Truth”: Dmitrii Prigov’s Aesthetic Principles // The Russian Review. 2016. Vol. 75. No. 2. P. 186–208.
- Matich 2005 — *Matich O.* Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia’s Fin de Siècle. Madison : University of Wisconsin Press, 2005. 304 p.
- Plessner 1976 — *Plessner H.* Die Frage nach der Conditio humana. Erste Auflage. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1976. 196 S.
- Vainshtein 2018 — *Vainshtein O.* Orange Jackets and Pea Green Pants: The Fashion of Stilyagi in Soviet Postwar Culture // Fashion Theory. 2018. Vol. 22. No. 2. P. 167–185.
- Yurchak 2006 — *Yurchak A.* Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton University Press, 2006. 352 p.

References

- Alekseev, A. (2015), “Jazz mechanics. Jazz and avant-garde stars will give a concert in memory of Sergei Kuryokhin”, *Rossiiskaya gazeta*, 18 July, no. 148 (6719), available at: <https://rg.ru/2015/07/08/kurehin-site.html> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Andreeva, E. (2007), *Timur. “Vrat’ tol’ko pravdu!”* [Timur. “Lie only the truth!”], Amfora, Saint Petersburg, 527 p. (in Russian).
- Bagdasaryan, O. (2016), “The Generation that Formed a Subculture: “Stilyagi” and Their Literary Representations in the 1990s–2000s”, *Izvestiia Ural’skogo federal’nogo universiteta. Seriya 2, Gumanitarnye nauki*, vol. 18, no. 4 (157), pp. 127–138 (in Russian).
- Bakhtin, M. M. (2020), “Forms of time and chronotope in the novel. Essays on Historical Poetics”, *Philologos.narod.ru*, available at: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop6.html> (accessed 15 January 2021) (in Russian).

- Bobrinskaia, E. (2011), "Moscow Conceptual Performance Art in the 1970s", in Rosenfeld, A. (ed.), *Moscow Conceptualism in Context*, Prestel, Munich, Zimmerli Art Museum at Rutgers university, New Brunswick, pp. 154–177.
- Bobrinskaya, E. (2013), *Chuzhie? Neofitsial'noe iskusstvo: mify, strategii, kontseptsii* [Strangers? Unofficial art: myths, strategies, concepts], Breus, Moscow, 496 p. (in Russian).
- Butler, J. (1999), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, London, 221 p.
- Chubarov, I. (2006), " 'Theatricalization of life' as a strategy for politicizing art: the re-seizure of the Winter Palace under the leadership of N. N. Evreinov (1920)", in Günther, H. and Hänsen, S. (eds), *Sovetskaya vlast' i media, sbornik statei* [Soviet power and the media, collection of articles], Akademicheskii proekt, Saint Petersburg, pp. 281–295 (in Russian).
- Collective action. Descriptive texts, photos, videos and phonograms of shares (2021), *Moskovskii kontseptualizm*, available at: <http://conceptualism.letov.ru/KD-actions.html> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Degot', E. (2008), "Ten shares of the Gnezdo group", *OpenSpace.ru*, 27 February, available at: <http://os.colta.ru/art/projects/109/details/998/> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Dobrenko, E. (2013), "Native cosmopolitans", *Novyi mir*, no. 4, available at: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2013/4/rodnye-kosmopolity.html (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Doktorov, B. (2020), Konstantin Kuzminsky: "I am poor and naked, my friend is the only verb", *Fond "Liberal'naya missiya"*, 23 March, available at: <http://liberal.ru/etudes/konstantin-kuzminskii-ya-nishch-i-gol-moi-drug-edinstvennyi-glгол> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Druzhinin, P. A. (2012), *Ideologiya i filologiya. Leningrad, 1940-e gody. Dokumental'noe issledovanie, v 2 tomakh* [Ideology and Philology. Leningrad, 1940s. Documentary research, in 2 vols], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow (in Russian).
- Etkind, A. (2019), *Khlyst. Sekty, literatura i revolyutsiya* [Whip. Sects, literature and revolution], NLO, Moscow, 1110 p. (in Russian).
- Evreinov, N. N. (2002), *Demon teatral'nosti: sbornik proizvedenii* [Demon of Theatricality: a Collection of Works], with commentaries by Zubkov, A. Yu. and Maksimov, V. I., Letnii sad, Moscow, Saint Petersburg, 535 p. (in Russian).
- Fischer-Lichte, E. (2015), *Ästhetik des Performativen*, translated by Kandinskaya, N., Play & Play, Kanon+ Publ., Moscow, 376 p. (in Russian).
- Fürst, J. and McLellan, J. (eds) (2017), *Dropping Out of Socialism: The Creation of Alternative Spheres in the Soviet Bloc*, Lexington Books, Lanham, vii, 343 p.
- Garage Museum of Contemporary Art (2014), *Performans v Rossii. 1910–2010. Kartografiya istorii* [Russian Performance 1910–2010. A Cartography of its History], Garage Museum of Contemporary Art, Moscow, 280 p. (in Russian).
- Grois, B. (2003), "Moscow romantic conceptualism", in Grois, B. *Iskusstvo utopii* [The art of utopia], Pragmatika kul'tury, Khudozhestvennyi zhurnal, Moscow, pp. 168–186 (in Russian).
- Gundlakh, S. (1985), "Character author", *A/Ya*, no. 1, pp. 76–77 (in Russian).
- Ioffe, D. (2006), "Daniil Kharmas as Homo Ludens: Playful Life Creation and the Problem of the Mask. On the question of the role of Ludism in the poet's activities", *Russian Literature*, vol. 60, no. 3–4, pp. 325–345 (in Russian). DOI: 10.1016/j.ruslit.2007.01.002.
- Ioffe, D. (2012), "The Futurist Pragmatics of Life-Creation and the Performative Ideology of the Avant-Garde. Looking at Aleksei Kručenykh Through the Prism of Life-Writing", *Russian Literature*, vol. 71, no. 3–4, pp. 371–392. DOI: 10.1016/j.ruslit.2012.06.008.
- Kabakov, I. (2010), *Teksty* [Texts], Biblioteka Moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, Vologda, 640 p. (in Russian).
- Kabakov, I. and Epshtein, M. (2010), *Katalog* [Catalog], Biblioteka Moskovskogo kontseptualizma Germana Titova, Vologda, 342 p. (in Russian).
- Kan, A. (2013), *Kurekhin: Shkiper o Kapitane* [Kuryokhin: Skipper about the Captain], Amfora, Saint Petersburg, 284 p. (in Russian).

- Kaprow, A. (2009), *How to Make a Happening*, Primary Information, available at: <https://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf> (accessed 15 January 2021).
- Kozlov, A. (1998), «Kozel na sakse» — i tak vsyu zhizn'... [“A goat on a sax” — and so all my life...], Vagrius, Moscow, 443 p. (in Russian).
- Kulle, V. (2001), “Life-long performance”, *NG-Ekslibris*, 1 November, p. 6, available at: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2001-11-01/6_performans.html (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Kushnir, A. (2013), *Sergei Kurekhin: Bezumnaya mekhanika russkogo roka* [Sergey Kuryokhin: Crazy Mechanics of Russian Rock], Bertel'smann, Saint Petersburg, 224 p. (in Russian).
- Lebina, N. (2008), “Antiworlds: Principles of Anomaly Design. 1950s-1960s”, in Yarskaya-Smirnova, E. and Romanov, P. (eds), *Sovetskaya sotsial'naya politika: stseny i deistvuyushchie litsa, 1940–1985* [Soviet social policy: scenes and characters, 1940-1985], Variant, TsSPGI, Moscow, pp. 255–265 (in Russian).
- Lekmanov, O., Sverdlov, M. and Simanovskii, I. (2018), *Venedikt Erofeev: postoronni* [Venedikt Erofeev: an outsider], Redaktsiya Eleny Shubinoi, AST, Moscow, 464 p. (in Russian).
- Lipovetsky, M. (2019), “Let's resist the sense of naturalness of everything happening! New Sincerity in Dmitry Prigov's ‘Appeals to Citizens’”, in Kleberg, L., Lane, T. and Sá Cavalcante Schubak, M. (eds), *Words, Bodies, Memory: A Festschrift in Honor of Irina Sandomirskaja*, Södertörns högskola, Huddinge, pp. 159–190 (Södertörn Philosophical Studies, vol. 23).
- Lipovetsky, M. and Kukulin, I. (2016), “‘The Art of Penultimate Truth’: Dmitrii Prigov's Aesthetic Principles”, *The Russian Review*, vol. 75, no. 2, pp. 186–208.
- Livak, L. and Ustinov, A. (2014), *Literaturnyi avangard russkogo Parizha. Istoriya. Khronika. Antologiya. Dokumenty, 1920–1926* [Literary avant-garde of Russian Paris. History. Chronicle. Anthology. Documents: 1920-1926], OGI, Moscow, 990 p. (in Russian).
- Lotman, Yu. M. (1992), “Poetics of everyday behavior in Russian culture of the 18th century”, in Lotman, Yu. M., *Izbrannye stat'i, v 3 tomakh. Tom 1* [Selected articles, in 3 vols. Vol. 1], Aleksandra, Tallinn, pp. 248–268 (in Russian).
- Lifshits (Losev), L. V. (1980), “We are sheepskin coats”, in Kuz'minskii, K. and Kovalev, G., *U Goluboi laguny, antologiya noveishei russkoi poezii, v 5 tomakh. Tom 1* [The blue lagoon anthology of modern russian poetry, in 5 vols. Vol. 1], Oriental Research Partners, Newtonville, Mass., pp. 141–154, available at: <https://kkk-bluelagoon.ru/tom1/philolog.htm> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Maksimov, V. I. (2002), “The philosophy of the theater of Nikolai Evreinov”, in Evreinov, N. N. *Demon teatral'nosti: sbornik proizvedenii* [Demon of Theatricality: a Collection of Works], with commentaries by Zubkov, A. Yu. and Maksimov, V. I., Letnii sad, Moscow, Saint Petersburg, pp. 5–31 (in Russian).
- Matich, O. (2005), *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, University of Wisconsin Press, Madison, 304 p.
- Matveeva, A. (2014), Andrey Khlobystin: “Rebuilding unfashionable violence into fashionable seduction”, *ArtGid-Protsess*, 15 May, available at: <https://artguide.com/posts/592-andriei-khlobystin-pieriestroit-niemodnoie-nasilie-v-modnoie-soblaznieniie> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Monastyrskii, A. (ed.) (1999), *Slovar' terminov moskovskoi kontseptual'noi shkoly* [Glossary of terms of the Moscow conceptual school], Ad Marginem, Moscow, 221 p. (in Russian).
- Monastyrskii, A. (2009a), “With a wheel in my head”, in Monastyrskii, A., *Esteticheskie issledovaniya: teksty, aktsionnye ob"ekty, installyatsii* [Aesthetic research: texts, promotional objects, installations], German Titov, Moscow, pp. 119–129 (in Russian).
- Monastyrskii, A. (2009b), Aesthetics and magic, in Monastyrskii, A. *Esteticheskie issledovaniya: teksty, aktsionnye ob"ekty, installyatsii* [Aesthetic research: texts, promotional objects, installations], German Titov, Moscow, pp. 141–152 (in Russian).

- Monastyrskii, A. (2009c), *Esteticheskie issledovaniya: teksty, aktsionnye ob"ekty, installyatsii* [Aesthetic research: texts, promotional objects, installations], German Titov, Moscow, 562 p. (in Russian).
- Nikol'skaya, T. (2014), "From the memoirs of Ivan Alekseevich Likhachev", in Nikol'skaya, T. *Spasibo, chto vy byli* [Thank you for being], Yuolukka, Saint Petersburg, pp. 18–29 (in Russian).
- Obukhova, A. (2012), *Mukhomor, sbornik, posvyashchennyi tvorchestvu gruppy «Mukhomor»* [Amanita, a collection dedicated to the creativity of the group "Amanita"], Poligraf-Kniga, Vologda, 574 p. (in Russian).
- Orlitskii, Yu. and Pavlovets, M. (2015), "Three creative faces of Alexander Kondratov", *Russian Literature*, vol. 78, no. 1–2, pp. 1–13 (in Russian). DOI: 10.1016/j.ruslit.2015.08.001.
- Orlov, V. (2014), "Chudakov. Anatomy. Physiology. Hygiene", *Znanya*, no. 10–11, available at: <https://znamlit.ru/publication.php?id=5697> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Plessner, H. (1976), *Die Frage nach der Conditio humana*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 196 S.
- Polishchuk, A. (1995), "Pop mechanics in the Palace of Culture Lensovet", *Rock Fuzz*, no. 26, available at: <http://www.nneformat.ru/archive/?id=4907> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Prigov, D. A. (2019a), "Conversation with Oksana Natoloka", in Prigov, D. A., *Mysli* [Thoughts], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, available at: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/1080943-28-dmitrij-prigov-mysli.html#book> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Prigov, D. A. (2019b), *Mysli: Izbrannye manifesty, stat'i, interv'y* [Thoughts: Selected manifestos, articles, interviews], NLO, Moscow, 792 p. (in Russian).
- Prigov, D. A. (2019c), "Make peace with your pride, man", in Prigov, D. A., *Mysli* [Thoughts], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, available at: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/1080943-52-dmitrij-prigov-mysli.html#book> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Prigov, D. A. and Yakhontova, A. (2010), "Waste activity of the central phantom", in Dobrenko, E., Kukulin, I., Lipovetskii, M. and Maiofis, M. (eds), *Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940–2007), sbornik statei i materialov* [Non-canonical classic: Dmitry Alexandrovich Prigov (1940–2007), collection of works, articles and materials], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, pp. 72–84 (in Russian).
- Prygunov, L. (2018), *Sergei Ivanovich Chudakov i drugie* [Sergey Ivanovich Chudakov and others], Izdatel'stvo «E», Moscow, 416 p. (in Russian).
- "Recent history. Sergey Kuryokhin. Pop mechanics" (2012), *Sobaka.ru*, available at: <http://www.sobaka.ru/oldmagazine/glavnoe/10754> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Ryklin, M. (2010), " 'A Life-Long Project': Prigov in the Context of Moscow Conceptualism", in Dobrenko, E., Kukulin, I., Lipovetskii, M. and Maiofis, M. (eds), *Nekanonicheskii klassik: Dmitrii Aleksandrovich Prigov (1940–2007), sbornik statei i materialov* [Non-canonical classic: Dmitry Alexandrovich Prigov (1940–2007), collection of works, articles and materials], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, pp. 81–95 (in Russian).
- Schahadat, Sch. (2017), *Iskusstvo zhizni: zhizn' kak predmet esteticheskogo otnosheniya v russkoi kul'ture XVI–XX vekov* [The Art of Living: Life as a Subject of Aesthetic Relationship in Russian Culture of the 16th — 20th Centuries], translated by A. Zherebin, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 432 p. (in Russian).
- Shubinskii, V. (2015), "Namearek, or Man (from) the wrong side", *Novyi mir*, no. 5, pp. 187–190 (in Russian).
- Shubinskii, V. (2018), *Igroki i igralishcha. Izbrannye stat'i i retsenzii* [Players and playgrounds. Selected articles and reviews], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 380 p. (in Russian).
- Shvarts, E. (1982), *Memoirs* [Memoirs], La Presse Libre, Paris, 237 p. (in Russian).
- Skobkina, L. (ed.) (2005), *Geroi Leningradskoi kul'tury. 1950-e — 1980-e* [Heroes of the Leningrad culture. 1950s — 1980s], Tetra, Saint Petersburg, pp. 63–69, available at: <http://allpeterart.narod.ru/geroi-kniga-incomplete.pdf> (accessed 15 January 2021) (in Russian).

- “TOTART: Natalia Abalakova and Anatoly Zhigalov. Actions, performances, installations” (2021), *Moskovskii kontseptualizm*, available at: <http://conceptualism.letov.ru/TOTART/actions.html> (accessed 15 January 2021) (in Russian).
- Vainshtein, O. B. (2005), *Dendi: moda, literatura, stil' zhizni* [Dandy: fashion, literature, lifestyle], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, 638 p. (in Russian).
- Vainshtein, O. (2018), “Orange Jackets and Pea Green Pants: The Fashion of Stilyagi in Soviet Postwar Culture”, *Fashion Theory*, vol. 22, no. 2, pp. 167–185.
- Valieva, Yu. (ed.) (2009), *Sumerki «Saigona»* [Twilight “Saigon”], Zamizdat, Saint Petersburg, 784 p. (in Russian).
- Vinokurova, I. (2008), «*Vsego lish' genii...»*. *Sud'ba Nikolaya Glazkova* [“Just a genius...”. The fate of Nikolai Glazkov], *Vremya*, Moscow, 460 p. (in Russian).
- Yurchak, A. (2006), *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton, 352 p.
- Yurchak, A. (2020), *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, translated by Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 5th ed., *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, 664 p. (in Russian).
- Zakharov, V. (ed.) (2004), *Gruppa SZ. Viktor Skersis, Vadim Zakharov, sovmestnye raboty. 1980–1984, 1989, 1990* [Group SZ. Victor Skersis, Vadim Zakharov, joint work. 1980–1984, 1989, 1990], *ArtKhronika*, E. K. ArtByuro, Moscow, 164 p. (in Russian).
- Zinik, Z. (1993), On the way to “Artistic”, *Theater*, no. 6, pp. 123–141 (in Russian).

Рукопись поступила в редакцию / Received: 16.03.2021

Принята к публикации / Accepted: 20.05.2021

Информация об авторе

Липовецкий Марк
доктор филологии, профессор
Колумбийский университет
10027 США, Нью-Йорк,
Амстердам авеню, 1130
E-mail: ml4360@columbia.edu
Авторский ORCID: 0000-0001-9402-6583

Information about the author

Lipovetsky, Mark
D. Sci. (Philology), Professor
University of Columbia
1130 Amsterdam Ave, New York, NY,
10027 USA
E-mail: ml4360@columbia.edu
Author's ORCID: 0000-0001-9402-6583